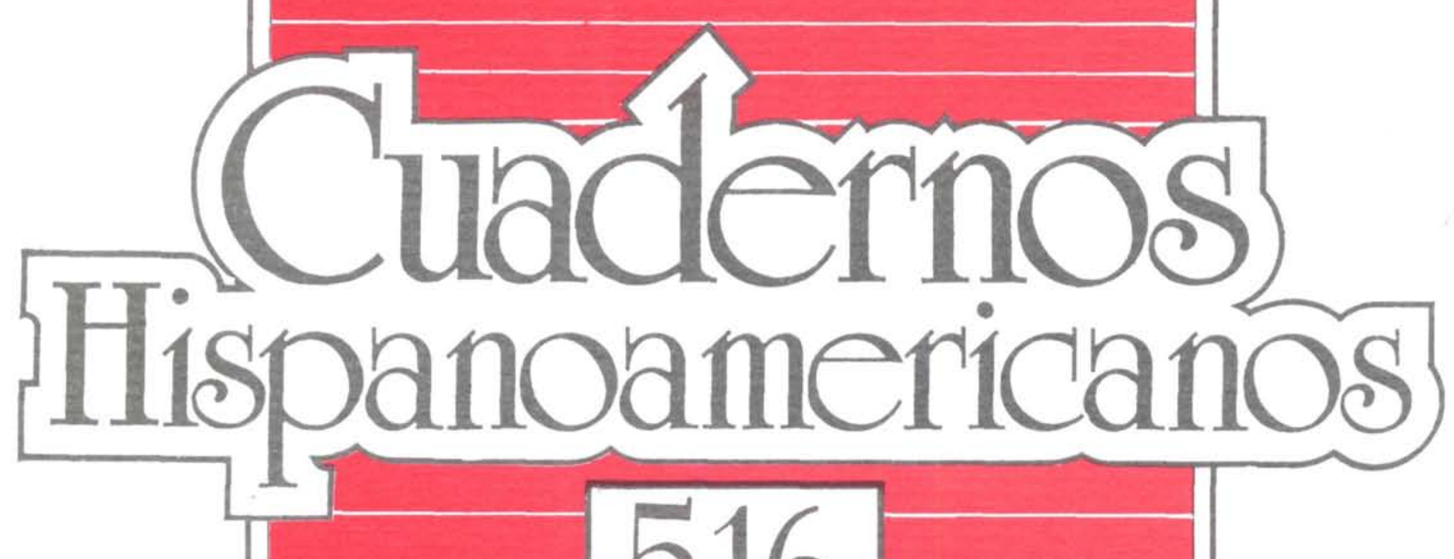
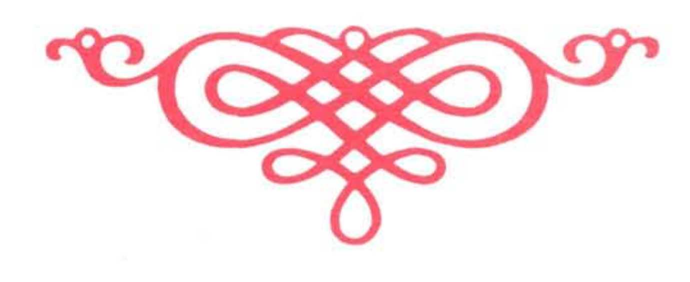
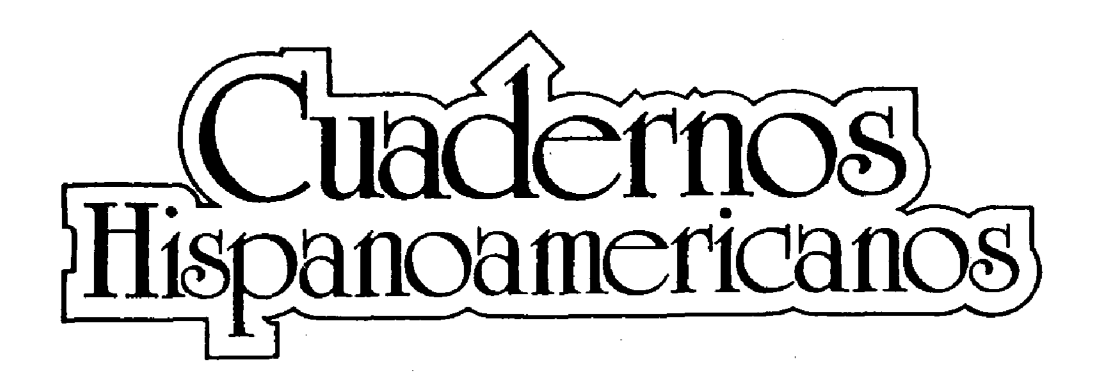

Cuadernos Hispanoamericanos
516
Junio 1993





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.L. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



516

Invenciones y ensayos

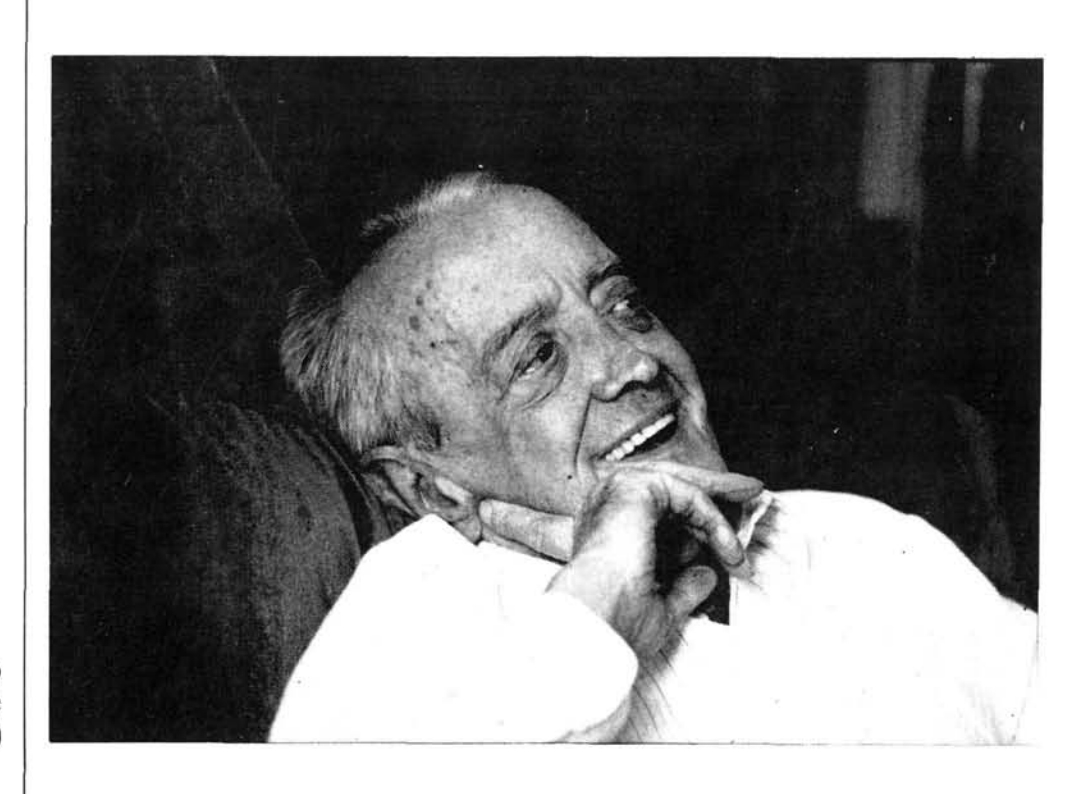
Notas

516 Cuadernos Hispanoamericanos

Lecturas

INVENCIONES Y ENSAYOS

«...Sus notas, conferencias y ensayos atraen desde el primer momento por el tono de un hombre que, sin desdeñar la seductora coquetería para cautivar al lector, con anécdotas y guiños de complicidad, no por ello pierde la firmeza incuestionable de sus valores liberales, de su defensa democrática de un diálogo justo, en lo social y lo espiritual...»



José Bianco
(Fotografía de
José Lamarca)



Páginas dispersas de José Bianco (1908-1986)

«Un escritor sudamericano que algunas personas conocen en su propio país»: con estas palabras irónicas se definía a sí mismo Pepe Bianco, como le llamaban todos sus amigos, que eran muchos. Lo hacía con una voz cansada y un travieso rayo de luz en los ojos. Con la elegancia desaliñada de un inglés un tanto depistado, este «francés de cultura», como lo había llamado Albert Camus, era en realidad un porteño de alma, un caballero de Buenos Aires, a la vieja usanza. No sólo por ser su padre un jurista destacado, miembro del partido radical, sino por la forma como Bianco se había consustanciado con lo mejor de la cultura argentina, de Sarmiento a Borges, de Groussac a Ezequiel Martínez Estrada, en su hospitalaria universalidad. Bien aferrada, por cierto, a la movilidad de sus inmigrantes, a la vastedad de su paisaje, a las metamorfosis de esa ciudad que Bianco ayudó a fijar en las páginas de sus novelas.

Su breve obra se había convertido en algo legendario, y su enumeración no es demasiado larga:

La pequeña Gyaros. Buenos Aires, Viau y Zona, 1932 (Relatos).

Las ratas. Buenos Aires, Ediciones Sur, 1943 (Nouvelle).

Sombras suele vestir. Buenos Aires, Emecé, «Cuadernos de la Quimera». 1944 (Nouvelle).

La pérdida del reino. Buenos Aires, Siglo XXI, 1972 (Novela).

Ficción y realidad. Venezuela, Monte Ávila Editores, 1977 (Notas y ensayos).

Homenaje a Marcel Proust, seguido de otros artículos. México, UNAM, 1984.

Páginas de José Bianco seleccionadas por el autor. Buenos Aires, Editorial Celtia, 1984.

Ficción y reflexión. México, Fondo de Cultura Económica, 1988. Antología de sus textos, que incluye entrevistas y cronología.

Poco, quizá, pero suficiente. Este traductor de Henry James había logrado comunicar a su ficción una insondable ambigüedad, y había reservado para sus notas y ensayos una gran claridad. El tono inconfundible de quien hablaba, no desde la trinchera o la cátedra, sino en el coloquio entre amigos. Tertulia o revista de cómplices: Bianco había sido secretario de redacción de *Sur* de 1938 a 1961, de su número 47 a su número 270, y allí modeló, a su gusto, a su buen gusto, una de las mejores revistas del continente.

Rodeado de monstruos sagrados como Victoria Ocampo, Borges y Bioy Casares, sin hablar de Mallea o de las divinidades extranjeras que coleccionaba Victoria, dueña y directora de la revista, Bianco no perdió su voz, que cada día se escucha mejor, y con mayor nitidez. Siempre en un aparente segundo plano ante las estrellas un poco descocadas del *boom,* la ficción de Bianco exige una segunda lectura. Sólo en ella revela sus tesoros. Sus notas, conferencias y ensayos, en cambio, atraen desde el primer momento por el tono de un hombre que, sin desdeñar la seductora coquetería para cautivar al lector, con anécdotas y guiños de complicidad, no por ello pierde la firmeza incuestionable de sus valores liberales, de su defensa democrática de un diálogo justo, en lo social y en lo espiritual. Si había dedicado una buena parte de su sagacidad como lector a obras en francés —sus amados Voltaire, Stendhal, Proust o Benda— o a ingleses y norteamericanos que vertía de modo admirable al español, no por ello dejó de estar alerta, en todo momento, a lo que se escribía en español, de Ortega y Alfonso Reyes a Daniel Moyano y Alejandro Rossi.

Los nacionalistas, que durante tantos años reprocharon a *Sur* su «cosmopolitismo extranjerizante» se sorprenderán con la generosidad, meramente sudamericana, con que Bianco habló y escribió de tantos escritores nuestros; y si los feroces sartriano-marxistas de la crítica comprometida descalificaban la tarea de *Sur* por no haber publicado a Roberto Arlt, la resignada paciencia de Pepe se hacía casi santa, al responder: «... Pero m'hijo, si nunca nos trajo nada», para luego escribir, oh ironía, nada menos que en *Casa de las Américas,* una de las más penetrantes lecturas de Arlt.

Pero Pepe, que disfrutaba tanto, matutinamente y por teléfono, de la política literaria que comentaba con Silvina Ocampo y Enrique Pezzoni cada día, los avatares, insucesos y traspiés del mundillo intelectual de Buenos Aires, desde su piso de la calle Juncal, revestido de libros, no forma parte, gracias a Dios, hoy día, de ninguna actualidad. Es apenas parte esencial de la literatura hispanoamericana, de su historia, si ésta se escribiera bien. En todo caso, hay también una buena parte de la obra de Bianco como periodista, conferencista o presentador de libros, sumergida en el limbo de las hemerotecas. En mis tres años de diálogos cotidianos con él en Buenos Aires, de 1983 a 1986, coleccioné algunos de dichos papeles, y luego

de su muerte, Ana María Torres de González, su sobrina y heredera, me entregó otros, para un hipotético volumen que debía compilar para Monte Ávila en Caracas. Aquí están, sin mayores preámbulos. Ya todo lo dijo Borges, al escribir en su momento:

José Bianco es uno de los primeros escritores argentinos y uno de los menos famosos. La explicación es fácil. Bianco no cuidó su fama, esa ruidosa cosa que Shakespeare equiparó a una burbuja y que ahora comparten las marcas de cigarrillos y los políticos. Prefirió la lectura y la escritura de buenos libros, la reflexión, el ejercicio íntegro de la vida y la generosa amistad. Su obra general es parca, ya que la ha pensado y limitado. (...) Como el cristal o como el aire, el estilo de Bianco es invisible. Las palabras, aunque armoniosas, no se interponen entre el autor y los lectores. Este es un modo de afirmar que su estilo es clásico.

Quienes hoy se llaman intelectuales no lo son en verdad, ya que hacen de la inteligencia un oficio casi insolente o un instrumento para la acción. Bianco, que sin duda lo es, jamás hace alarde de esa condición y la maneja con parquedad y prudencia. Pocos hombres de letras he conocido con la sensatez de José Bianco[1].

Los textos reunidos en este parcial rescate abarcan desde un remotísimo artículo de 1929, aparecido en la revista *Nosotros* y dedicado a Paul Groussac (el francés-argentino que dirigió la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, compuso un libro sobre las Malvinas y destacó, no sólo en la erudición histórica, sino en el manejo de un español rico y expresivo) hasta la presentación de libros de jóvenes autores argentinos, ya en los años 80, como Fernando Sánchez Sorondo y César Aira. En el medio, su conferencia en Harvard, donde Borges y Arlt conviven con Juan José Hernández, el cuentista tucumano, y recuerdos de Julio Cortázar y María Rosa Oliver, que corroboran el gusto, tan compartible, de Bianco por los libros de memorias, por lo cual añado dos páginas suyas que alcanzó a corregir, sobre el tema, y que servirían de introducción a un no publicado conjunto de diálogos con Ricardo Piglia. Salvo la felicidad inteligente que produce su lectura, no creo que estos textos requieran de mayores elucidaciones. Como siempre en el caso de Bianco, hablan por sí mismos. Su tono es ya inconfundible. Es el tono, que tanta falta nos hace, del simple lector, inteligente y cálido. Del crítico, en su mejor forma de expresión.

Juan Gustavo Cobo Borda

[1] *Jorge Luis Borges: Prólogo a* La pérdida del reino. *Barcelona, Ediciones B, 1987, págs. 7-8.*



Páginas dispersas

Paul Groussac*

En su oración fúnebre a Sarmiento, Paul Groussac recordaba a Thamus, el piloto egipcio, que se detuvo junto a las islas Equínades para arrojar al espacio su misteriosa anunciación: al conjuro de su voz, el Mar Jónico pareció estremecerse y del Golfo de Patras y de la costa incierta, envuelta en sombras, surgió un quejido continuado y profundo... Ahora, con su propia muerte, a dos generaciones argentinas les llega el momento de avalorar tan excelsa figura y, como en el diálogo de Plutarco, alza el coro de sus lamentos ante el vacío que deja su ausencia. El maestro de la juventud argentina, en cuanto ésta tiene de serio y de calificado; quien, lejos de adularla con vanas palabras, no le ocultó la inquietud que le inspiraba su destino y, en medio de la audacia e improvisación criolla, supo proyectar, en un ejemplo magnífico, el camino de la meditación, de la probidad intelectual y del buen gusto, no fue un argentino sino un francés.

Es realmente curioso observar hasta qué punto ha influido el otro continente sobre nuestra cultura y cómo todo ensayo de civilización aborigen y nacionalista no ha tenido sobre nosotros otra influencia que la nefasta, en el sentido que le daba Groussac: «Las tendencias fatales de la raza...». A tal extremo hemos llevado adelante este papel de pueblos remolcados por el soberano empuje europeo, que le ha incumbido a un extranjero la tarea de organizar nuestra vida intelectual e iniciar una revisión amplia y minuciosa de nuestros valores, comenzando por los históricos. De toda la generación literaria de hombres a la cual apareció vinculado, Groussac se nos presenta como la figura de mayor relieve y potencialidad. Arquetipo del escritor, descuella entre esos estimables aficionados por el dominio de los temas que trata, la profundidad en el pensar y la elegancia del estilo. Genuinamente europeo, con todas las calidades y limitaciones propias del francés —voluntad tenaz, inteligencia cáustica, nacionalismo *enragé*— su espíritu claro y metódico forma verdadera oposición con la idiosincrasia tumultuosa y meridional de la época. Constreñidos a nuestra reducida vida

* *Revista* Nosotros, *Buenos Aires, julio de 1929.*



mental de hace cincuenta años; separados de Europa por una doble distancia, en el sentido material y espiritual de la palabra, a través de la cual las ideas nos llegaban como remedos anticuados e innobles; impulsados a alejarnos de ella, día a día, por la temible influencia hispanoamericana, he aquí que este galo de pura raza comienza a ejercer sobre nosotros la saludable dictadura de su espíritu. Nada podía ser más eficaz. En medio de la ampulosidad y del exceso a que estaba condenada nuestra joven literatura, surge un podador enérgico y sabio en este «griego de Focea», repleto de nociones clásicas, con un sentido exacto de las proporciones y del equilibro. A partir de 1880, época en que comienza a prevalecer su influencia, podemos decir que Europa, de una manera definitiva, sienta sus reales entre nosotros.

De una larga y fecunda trayectoria, la vida de Groussac se nos aparece plena de enseñanzas, rodeadas por una aureola de verdadera sugestión. Hasta lo pintoresco, que rara vez se presenta en quienes llevaron una existencia fundamentalmente subjetiva, consagrados, ante todo, a los problemas intelectuales, se insinúa aquí en sus primeros años de América —pastor adolescente de esta nueva Ebalia— librado a la aventura de cuidar ovejas en San Antonio de Areco. Tenía dieciocho años cuando llegó a la Argentina, solo y desvalido, agotado su peculio en un pasaje fortuito. En un principio, dificultades de toda índole le salen al encuentro, pero él va sorteando unas y otras y prosigue, incansable, esta suerte de carrera de obstáculos. Para vencerlos cuenta con dos grandes recursos, de naturaleza distinta, por cierto, a su tan decantado latín y matemáticas, y no en balde pertenece a aquellos pocos que los dioses obsequiaron con sus más preciados dones: energía de carácter y talento. Llegado al país sin saber una palabra de español, pasados cuatro años publica en castellano un ensayo sobre Espronceda, cuyo distintivo es la riqueza y abundancia del lenguaje. Aparte de su mérito intrínseco —agregaba Goyena refiriéndose a este artículo— la elección del tema revela verdadera voluntad. Doce años después, con el *Ensayo Histórico sobre Tucumán,* Paul Groussac remataba esta conquista y, una vez asimilado a nuestro idioma, se aplicaba al estudio de nuestra historia. Más tarde habían de venir sus trabajos sobre los *Escritos de Mariano Moreno, Liniers, Mendoza y Garay, El Padre Guevara, Las Bases de Alberdi*... En ambos sentidos descolló de una manera absoluta. A la armoniosa sonoridad que le es característica, el castellano de Groussac une cierta flexibilidad y gracia esencialmente propias, como sólo podía darse en quien, para usar de sus mismas palabras, «poseía el espíritu extranjero en su más sutil esencia y el nacional en toda su plenitud». El estudio de los clásicos, el dominio del francés e inglés, dan variedad a su pensamiento y ligereza a su estilo, contribuyendo a universalizar todos los temas que trata, aun aquellos de



excesiva especialización. En el terreno histórico, fue de los primeros en introducir la compulsa de documentos y la revisación minuciosa y metódica de los archivos. «Cuando la exactitud, que es la probidad científica, llega a practicarse como disciplina mental, dijo, se la aplica a todo con igual conciencia, así a la ortografía de un hombre como a la demostración de un teorema».

Tan sólo con tener entre manos alguno de sus libros, es fácil percibir cómo Groussac hizo del principio anterior la norma de su vida. En esas páginas substanciosas, surcadas por largos paréntesis, repletas de notas adicionales, en las que todo ha sido rigurosamente sopesado, desde la menor referencia hasta la pulcra y cuidadosa impresión, parece flotar el espíritu de quien las escribiera. Combinación feliz del crítico severo, que lleva hasta el extremo la lucidez y penetración de su juicio, sin restar ni un ápice a la belleza propia del artista ni a la profundidad de su pensamiento filosófico. A través de sus escritos se vislumbra un velado escepticismo, término al cual llegara, como Renan, luego de crueles luchas consigo mismo y de penosos e inútiles esfuerzos: «Mi actual tabla rasa no ha venido a quedar tal sino después de haberse escrito y borrado en ella mucho garrapateo». Sin ser un filósofo, como él mismo lo declara, preocupáronle siempre los arduos temas de la filosofía y en este sentido podemos decir que su vida toda fue una larga evolución: desde el lejano positivismo, contraído en la juventud, hasta su conversión a la religión católica del momento postrero, atravesando por una suerte de nihilismo mental que parecía haber echado en él hondas raíces... Quizá, su más constante posición filosófica. En cuanto a la breve etapa final, bien quisiéramos confiar en ella de no provenir de quien, con cierta diabólica previsión, supo referirse a «las traiciones orgánicas de las últimas horas, que prestan al debilitamiento el significado de una adhesión in extremis a creencias que no se profesa...».

No desconoció Groussac el fondo generoso y la vivaz inteligencia argentina y, durante muchos años, se esforzó en inculcarle normas y hábitos de trabajo. Aquí y allá, en medio de la inconsciencia y satisfacción general, se aplicó a sembrar la santa duda, «*el initium sapientiae*, la estampilla del verdadero espíritu científico». Como Dubois-Reynal, en su célebre discurso, gustaba también él de afirmar, en el país del optimismo: *Ignoramus, Ignorabimus*. Sus frases certeras pusieron en jaque algunas reputaciones, y más de un edificio, al parecer firmemente apuntalado, se vino abajo con gran estrépito ante el primer empuje de su terrible fiscalización. Le debía a su capacidad como polemista, que se puso por entero de manifiesto en el primer número de *La Biblioteca*, el ser considerado como un contrincante peligroso, en ocasiones excesivo y malévolo, siempre conveniente de eludir. Él, asimismo, no estaba exento de puntos débiles y en medio de su obra,



formidable bajo tantos conceptos, se perciben aspectos deficientes, como sus arbitrarias divagaciones musicales y el conjunto desgraciado de sus relatos. Pasados cuarenta años encontramos exageradas y en franco desacuerdo con su sentido crítico algunas de sus apreciaciones literarias, y ciertas frases suyas como la de atribuir «el culto actual de Stendhal, psicólogo y novelista, al esnobismo de nuestra generación», nos parece reñidas con la justeza de juicio que poco antes hemos señalado. Su humor agresivo y su tendencia a la diatriba, le hicieron abusar, en ocasiones, de esa posición de *Summus Magister* que aquí, espontáneamente, se le acordó. Con respecto a las cosas de este país, a cuya formación intelectual contribuyera en mayor grado que nadie, fue un tanto agrio y un sí es no es despectivo. Era, ante todo, francés y, como le sucede a la mayoría de los cerebros superiores, tenía plena conciencia de su capacidad. Quizás el recuerdo de Francia y la imagen de una nombradía más universal y perdurable que la que aquí podía serle ofrecida, enturbiara sus sentimientos hacia nosotros. Ligado a la Argentina por vínculos indisolubles, materiales y afectivos, sobre él obraron como fuerzas iguales y contrarias la nostalgia de su propia patria y el apego a esta otra que tan hospitalariamente lo acogió. Sin saber por qué, nos viene al oído cierta vieja romanza francesa que pone en música estos ingenuos versos de Delfina Gay:

Si je nétais captive
j'aimerais ce pays
et cette mer plaintive
et ces champs de maïs.

No es el caso de reprocharle su actitud, tan humana, por otra parte, ni de poner en duda el afecto de que tantas pruebas nos dio. No le echemos en cara, inconscientes de su verdadero espíritu trabajado a la vez por sentimientos poderosos y opuestos, no haber adquirido lo que él llamaba «una ubicua ciudadanía»... Haciendo el elogio de Alcibíades, Eurípides dijo que al hombre, para ser feliz, le había de caber en suerte haber nacido en una ciudad ilustre. El caso de Groussac prueba lo temerario de su afirmación. Sin embargo, hasta el final, él ejerció con orgullo ese legítimo derecho, y su acendrado patriotismo, que en lugar de disminuir pareció fortificarse en «el destierro», quedará como un hermoso gesto, un rasgo más de su noble personalidad.

Ficción y realidad*

Las tan amables autoridades de esta casa me han sugerido que les dé a ustedes una idea de la Argentina y su imagen literaria, y me refiera,

* *Texto de una conferencia dictada en la Universidad de Harvard, en septiembre de 1973.*

de paso, a mis experiencias de escritor. Creo que mis experiencias de lector tienen más afinidad con el tema de esta conferencia. He sido y sigo siendo un lector que trata de colaborar con el escritor, un lector activo, y que alguna vez ha pecado por demasiado activo, diremos así, hasta el extremo de atribuirle al escritor cosas que el mismo escritor no ha escrito. Eso llegó a sucederme con una novela de Henry James. Hace muchos años leí *The Ambassadors.* Como quizás ustedes recuerden, si conocen la novela, un joven norteamericano lleva algunos años en París, y su madre lo manda a buscar con un viejo amigo de la casa y después con varias personas de la familia. Son los embajadores de la madre ante el joven, y también los embajadores de los Estados Unidos en Europa, esa Europa refinada, civilizada, de la cual ellos, los norteamericanos de 1900, tienen mucho que aprender. Pero a la vez Europa, según algunos personajes de la novela, tiene mucho que aprender de los Estados Unidos. ¿Acaso los norteamericanos no introducen en Europa una suerte de rectitud, de sentido moral, que a ésta suele faltarle? Bien, volvamos a mi anécdota. El señor amigo de la casa se encuentra con el joven, a quien suponemos pervertido por sus amores con una francesa, y advierte que ha cambiado favorablemente: por un lado está más maduro, más viril; por otro, más desenvuelto, más flexible, más perspicaz, menos terminante en sus opiniones. Y aquí viene un pasaje que yo creía recordar y que era lisa y llanamente una ilusión mía porque no figura en la novela. El joven, al referirse con el amigo de su madre al cambio que éste ha notado en él, le dice que tal vez, viviendo en Europa, haya ganado en sensibilidad, en apreciación intelectual y estética; si es así, habrá ganado también en sentido moral, porque el verdadero refinamiento, el refinamiento espiritual, anímico, está necesariamente unido a la moral. No encontré esa observación años después cuando releí *The Ambassadors.* Era ingenuo de mi parte buscar un pensamiento de carácter general expuesto de una manera directa, explícita, en una novela de Henry James, cuyos diálogos delicadamente ambiguos evitan toda estridencia. «He had a mind so fine that no idea could pass through it» («Tenía una inteligencia tan sutil que ninguna idea podía pasar por ella»), ha declarado Eliot de James, y quizá no sólo como elogio. Sí, la observación que yo creía recordar no estaba en la novela. ¿No estaba?, me pregunto. No dejaba de estarlo. James me había permitido hacerla por cuenta propia. La insinuaba en *The Ambassadors* con otras observaciones laterales. Un buen novelista dice, pero sugiere más de lo que dice. Cuando pinta la realidad, le da amplitud, trascendencia (hasta se da amplitud y se trasciende, se inventa a sí mismo, porque él, quiéralo o no, forma parte de esa realidad que está elaborando estéticamente). De ahí que muchas novelas admitan diversas interpretaciones, y si el lector y el crítico son perspicaces, todas serán más o menos



justas. ¿Qué ha hecho el novelista sino comunicar, tender un puente entre dos campos siempre abiertos de la existencia: la imaginación y la realidad? Al descifrar la realidad y discernir sus elementos válidos, le ofrece al lector una historia que, aparte de prolongar su vida, habrá de parecerle más cierta que su propia vida. De algún modo lo es, porque ahora descubre en ella, formulados por el novelista, esos elementos en que antes no había reparado.

Más que describir, se trata de evocar la realidad. Cuando el novelista la conoce —o cree conocerla— a fondo, no se dejará deslumbrar por los honores excesivos que aquélla parece concederle; no lo guiarán sus evidentes y, en términos generales, engañosas indicaciones. Y la realidad le prestará su apoyo, de una manera o de otra, hasta cuando el escritor prescinda de ella. Alguien ha dicho que la ausencia de toda descripción de un medio externo es ya la descripción de un estado interno. Cuando el escritor no dice o no atina a decirnos cómo son las cosas, las cosas nos dicen tácitamente cómo es él. «Vean ustedes —parecen murmurarnos al oído— cómo está de ansioso y afiebrado nuestro interlocutor. Ya no habla con nosotras, sino consigo mismo. Delira. Ha pasado del diálogo al monólogo. Pero en ese monólogo en el cual cree hallarse solo, absolutamente solo, estamos también nosotras, las cosas, el mundo que lo rodea, integrados a él».

Discernimos, pues, entre el escritor y el mundo que lo rodea una mutua intención de favorecerse. La realidad, y la llamamos así porque algún nombre hay que darle, admite pasar a segundo plano para que conozcamos mejor a quien se dispone a trabajar con ella, y el escritor se permite no verla para verla con los ojos del alma y rehuir las imágenes convencionales que pudieran desorientarlo. En esos momentos, privilegiados momentos de éxtasis, quisiera superar el mundo de las apariencias, extraer la cosa en sí del océano hirviente de las cosas, alcanzar la verdad. Aspira a convertir sus opiniones en ideas o conocimientos, a salir del rango de los amantes de la opinión, de los filodoxos, con los cuales —dicho sea de paso— Platón no se muestra demasiado riguroso y hasta les asigna un modesto papel en su República, para entrar en el de los filósofos. En suma, olvida la realidad para darnos su esencia.

Ambición peligrosa para un novelista. Pero no debemos engañarnos por la palabra olvido. Son olvidos semiconscientes, comparables, dentro del orden literario, a la deliberada amnesia de las dificultades que padecen los virtuosos cuando ejecutan un pasaje brillante: descartando las posibles notas falsas, rompen con el «articulado», como dicen los pianistas, y toman el movimiento a su debida velocidad. Algo análogo sucede a los escritores. Recuerdo, a este propósito, una conferencia que dio Borges hacia 1955. Borges confesaba que durante mucho tiempo había tratado de redactar el

sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires. «Naturalmente —decía— abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras; luego, hará diez años, escribí una historia que se llama *La muerte y la brújula,* que es una especie de pesadilla, una pesadilla en que aparecen algunos elementos de Buenos Aires muy deformados por el horror de la pesadilla... Publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano».

La muerte y la brújula transcurre en un lugar imaginario. Borges no plantó su caballete frente a tal o cual rincón más o menos pintoresco de Buenos Aires, esa ciudad que tan bien conoce, y se dedicó a reproducirla con la mayor fidelidad posible. Antes bien, cerró los ojos —y valga la imagen porque en aquella época no era ciego, o casi ciego— para que ningún detalle exterior lo distrajera de su pesadilla policíaca metafísica. Se desentendió de Buenos Aires. Sin embargo, mientras escribe, no puede menos de pensar en Buenos Aires. Piensa en el Paseo Colón y lo llama Rue de Toulon; piensa en las quintas de Adrogué y las llama Triste-le-Roy. Hasta cuando llega a los personajes secundarios, juega con los nombres para no despojarlos de su identidad: un escritor muy conocido entre nosotros, católico, nacionalista y por entonces probablemente antisemita, se convierte en Ernst Palast, redactor de *El Mártir;* Avellaneda y Barceló, su jefe político de la década del treinta, se convierten en «un suburbio fabril donde, al amparo de un caudillo barcelonés, medran los pistoleros».

El ejemplo de Borges nos está demostrando que un escritor de talento nos da casi siempre, más o menos trasmutada, la imagen de su país. Pero no sé hasta qué punto el país de Borges, la ciudad y la campaña de Buenos Aires, esa llanura de la provincia que los literatos de la capital llaman la pampa, como también diría Borges, es la imagen de la Argentina. Hace muchos años, en la revista *Sur,* yo he asistido a un debate sobre América en que participaron Germán Arciniegas y Pedro Henríquez Ureña. Arciniegas hablaba de una América del Atlántico, donde todas las ciudades que la caracterizan —Nueva York, Río, Montevideo, Buenos Aires— son ciudades de corte europeo, cosmopolitas, que se han pasado la vida mirando a Europa. En cambio, la América del Pacífico, desde California hasta Chile, era una América replegada sobre sí misma, donde se había acendrado la tradición española. A lo cual Henríquez Ureña agregaba, con cierto humorismo, que la América Hispana (creo que él decía la América Central) empezaba para los argentinos en Córdoba, nuestra primera provincia del interior, y que no en vano el porteño, el habitante de Buenos Aires, cuando



va a Córdoba se siente ante una cosa pintoresca que atribuye a sus montañas —por cierto modestas, las sierras— pero que no son únicamente las montañas, porque en Córdoba todo es distinto.

Este debate data de 1940. Han pasado treinta y tres años, y ya pueden ustedes imaginar si en treinta y tres años América y el mundo entero han cambiado. Sin embargo, bajo ciertos aspectos, la distinción continúa siendo válida. Y voy a basarme en ella para darles a ustedes una idea de la Argentina y su imagen literaria.

Cuando nuestra literatura ha pintado con hondura y dignidad la América del Atlántico en sus aspectos rurales, esa literatura ha encontrado eco en la América Hispana. Interesan, supongo, en Chile, Bolivia, Perú, México, los cuentos misioneros de Horacio Quiroga (uruguayo o argentino, tanto da: siempre estamos en el Río de la Plata), así como los cuentos de Roa Bastos (paraguayo, residente en la Argentina) y su novela *Hijo de hombre,* aunque aquí debamos sustituir el Atlántico por el Paraná y el Paraguay, y complementar América con el elemento indígena y la selva. Ricardo Rojas hace notar que si descontamos el Chaco y la Patagonia, que él no considera incorporados al núcleo histórico de nuestra cultura, la pampa se extiende por casi todo el ámbito de nuestro territorio nativo. Esta gran llanura pastoril, sin ríos y sin árboles, puede desconcertar, no digo a quien no esté acostumbrado a ella, sino a los argentinos mismos. Michaux, que la admiraba mucho, señala que la pampa dice todo cuanto tiene que decir en un metro cuadrado, pero que lo repite en los millares y millares de kilómetros que constituyen la mayor parte de nuestro territorio. En cuanto a mí, si se me permite una declaración de índole personal, confesaré que he debido llegar a la madurez para ser sensible a su belleza. De muchacho, me impacientaban los campos chatos, monótonos, que se confunden con el cielo. Por aquella época sentía la necesidad de un paisaje a la medida del hombre, un paisaje con diversos planos, accidentado, si se quiere un poco teatral, que tuviera principio y medio y que buscara empeñosamente su fin, incitándonos a trascenderlo y reemplazarlo por otro. Los campos que no acababan nunca se me antojaban tan ingratos como ciertos libros de estudio, tan aburridos como las oraciones que salmodiábamos en el colegio, tan agobiantes como la Vida Eterna.

Si esto le ocurre a un argentino de la América del Atlántico, que habita un país constituido esencialmente por llanuras más o menos fértiles, ¿qué no habrá de ocurrirle a un habitante de la América Hispana, a un chileno, a un boliviano, a un peruano, a un mexicano? Sin embargo, no creo que ninguno de ellos pueda sustraerse a la grandeza de la llanura cuando lee la obra más perdurable de nuestra literatura, el *Martín Fierro,* escrita por un hombre de la ciudad que sale en defensa de sus hermanos del campo,

los gauchos, a quienes el ejército y la policía convierten en vagabundos y en foragidos. O cuando Güiraldes la evoca en *Don Segundo Sombra*, el último gaucho, ese Martín Fierro dentro de la ley.

Atengámonos ahora a la América del Atlántico en su aspecto urbano, a la ciudad de Buenos Aires. Muchos escritores la han evocado con mayor o menor fortuna. Para evitar las enumeraciones, y un poco arbitrariamente, voy a detenerme en dos: Roberto Arlt y Julio Cortázar. Arlt, llevado por intenciones quizá demasiado ambiciosas —el deseo de revelarnos el alma humana, de mostranos qué es, qué puede un hombre—, ha reflejado la mala vida porteña, una mala vida gris, abstracta, a la vez populosa y desierta, atravesada de punta a punta por chiflones de aire, sin esa fascinación, esa suerte de perverso hechizo de los ámbitos cerrados que puede seducir a un temperamento estético y facilitar su transposición a la literatura o al arte. A mi juicio, Arlt fracasó en su tentativa de fijar ese informe vivir. Era un escritor bien inspirado. Sin embargo, como si al escoger un tema tan estrepitoso —la calle Corrientes, los cafetines, los prostíbulos, los asesinos, los tahures— lo hubieran guiado propósitos extraliterarios, acumuló en sus obras truculencias y desvaríos sexuales con una ingenuidad que por momentos se confunde con la astucia. Inconscientemente, acaso, utilizó estos recursos de mala ley porque es muy difícil tornar significativos determinados ambientes sobre los cuales no pesa ninguna sujeción, y personajes que, a semejanza del ambiente en que viven, carecen de normas morales y de escrúpulos. Cortázar, de una generación posterior a la de Arlt, reproduce de una manera justa el habla de algunos porteños y montevideanos refugiados en París (los continuadores de las *caves* existencialistas); tan justa, que García Márquez me dijo en una ocasión: «Cuando ando en Buenos Aires, en ciertos medios intelectuales, tengo la impresión de estar oyendo a personajes de Cortázar». Estos personajes, si no lo saben todo, están por lo menos al corriente de todo. Casi siempre, antes de hospedar una idea, indagan si no ha sido superada en alguna parte de la humanidad. ¿Es que los diez o quince mejores cerebros de la humanidad, parecen preguntarse, aún se tomarían el trabajo de detenerse en ella? Y no sólo a propósito de filosofía, literatura, artes plásticas, música, cinematógrafo, sino de economía, sociología, psicoanálisis, lingüística, ecología, o sea lo que fuere, hacen observaciones inteligentes en una especie de lunfardo que les presta comicidad y naturalidad. Por muy pobres que sean (viven en la bohemia miserable de París, en una especie de ghetto), provienen de Buenos Aires y de Montevideo, las ciudades del Atlántico que han mirado siempre a Europa, sobre todo a Francia e Inglaterra (y ahora a Nueva York). No así a España, de la cual nos independizamos en 1810 y que por entonces se hallaba en decadencia. Son, y sobre ello no cabe duda, los hijos intelec-



tuales del Río de la Plata, de Montevideo y de la próspera Buenos Aires, la ciudad fenicia levantada por la burguesía del puerto, de espaldas al resto del país.

Hablemos un poco de la América Hispana que, como decía Henríquez Ureña, para los argentinos empieza en Córdoba. Yo he pasado muchos veranos en Córdoba, y me refiero a ella en la segunda parte de una novela que publiqué el año pasado. Para un muchacho de Buenos Aires, la ciudad de Córdoba no dejaba de tener su encanto, pero también, por inexperto que fuera ese muchacho, le daba una impresión de ciudad encerrada, agobiada, y esa impresión quizá la dieran todas las ciudades del interior del país sobre cuyos hombros se encaramaba la orgullosa Buenos Aires, la cabeza de Goliat, como la llamó Ezequiel Martínez Estrada.

La Córdoba de las décadas del veinte y del treinta era una provincia pobre, colonizada por una burguesía próspera y no tan próspera, que contaba con el apoyo de una Iglesia que casi siempre sostenía el clasismo en todas sus formas. Y hago esta crítica de la Iglesia basándome en las críticas que ella misma, tácitamente, con su actitud posconciliar y demostrando inteligencia y sentido práctico, ha hecho de su comportamiento en el pasado.

Aunque Córdoba, en 1918, promovió la Reforma Universitaria, que después habría de extenderse por toda Hispanoamérica, esta circunstancia no influyó para que los escritores cordobeses, como subyugados por la belleza natural de su provincia y la distinción anímica de su gente, hicieran oír la voz de las clases marginadas. La gente humilde de Córdoba no hacía sino trabajar e ir a la iglesia. Cuántas iglesias. Teníamos la impresión de estar siempre en una iglesia. Al salir, en la calle, un largo paredón indicaba que aquélla continuaba más o menos subrepticiamente en forma de convento, colegio, o asilo. En la actualidad, la gente cordobesa no es gente abatida, como en las décadas del veinte y del treinta. Córdoba es una provincia pujante, industrial, decisiva en los destinos del país. Una provincia que no mira a Buenos Aires, pero que Buenos Aires mira, mira atentamente. Ya Buenos Aires no puede darse el lujo de volverle la espalda.

La antigua Córdoba ha desaparecido, así como han desaparecido en Buenos Aires los barrios suburbanos que nos traían a la memoria esa vieja imagen de Córdoba. En los barrios suburbanos de Buenos Aires, cantados por Borges en sus primeros poemas, había calles no menos sosegadas que las calles de Córdoba, que incitaban al recogimiento y a la meditación. Y en esas calles había casas de bajos —versión humilde de las antiguas casas de provincia— con balcones, cornisas, balaustrada, y un amplio zaguán con reja desde el cual se divisaba un patio lleno de plantas y, en ocasiones, un emparrado. Por esas casas, que parecían desafiar la distancia, en la América del Atlántico asomaba la América Hispana o Central, como decía

Henríquez Ureña. Hoy, en Buenos Aires, han sido reemplazadas por mezquinos departamentos. En cambio, junto a los barrios más lujosos, no bien terminan los jardines de Palermo, se hacinan las Villas Miseria.

Villas Miseria. Lo que ustedes llaman *Shanty Towns.* Parecerían la venganza que se toma en la Argentina la América Hispana sobre la América del Atlántico, porque nuestra política ha consistido en fomentar la riqueza de la pampa húmeda y del litoral a expensas del interior del país. Cuando después de la segunda guerra mundial, por un cúmulo de circunstancias que no es del caso analizar aquí, el país comienza a empobrecerse, asistimos a ese desquite de la América Hispana en forma de Villas Miseria. Ya sabemos que son un fenómeno mundial, pero no tendrían razón de ser en un país tan grande y lleno de recursos como la Argentina, y tan exiguamente poblado. Como se ha hecho poco o nada para aliviar la situación de la gente de campo, asistimos de veinticino años a la fecha, aproximadamente, al éxodo del campo a la ciudad, sobre todo a Buenos Aires, «la ciudad de los sueños», como la llamó Rubén Darío, y como Juan José Hernández ha titulado una novela en la que nos muestra el clásico enfrentamiento del interior de la República con la Capital Federal. Se ha escrito, desde luego, la novela de la Villa Miseria. Muchas novelas. Pero esta miseria sin raíces profundas, que no sería difícil extirpar pero que va en camino de prolongarse, y quizá de perpetuarse, a causa de la incuria de nuestros gobiernos, ¿ofrece verdaderas posibilidades estéticas? Me pregunto si puede darse una respuesta verdadera, que tenga un valor continental, que sea una imagen de la Argentina, cuando el estímulo es de por sí capcioso. En ocasiones hay Villas Miseria como aquellas a que antes aludí, cercanas a los jardines de Palermo, que combinan la promiscuidad y el delito con el trabajo en la fábrica cercana, los asados, los relojes pulsera con malla de oro, la ropa de nylon y los televisores. En tales casos, es una miseria desconcertante, apócrifa. Poco tiene que ver con esa patética miseria de hombres desencantados y mujeres sufrientes, chicos raquíticos y perros hambrientos, de algunas desoladas zonas rurales. A esta Argentina, en verdad menesterosa, se han referido algunos narradores argentinos, y señalaré a dos: Daniel Moyano, en algunos libros de cuentos que transcurren en La Rioja, y el ya mencionado Juan José Hernández en los relatos tucumanos de *El inocente.* Uno y otro nos dan una visión honda, dramática, de seres postergados, avasallados. Aunque no explícita, hay en sus obras una denuncia de carácter social que nos hace ver lo que habíamos mirado sin ver, desaprensivamente, o que nos permitíamos desconocer o negar. Uno y otro transforman en belleza lo monstruoso, atestiguan, como alguien ha dicho, la supervivencia de la poesía a pesar de las humillaciones de la historia. Citaré, por último, el testimonio de Manuel Puig. En dos de sus novelas



que han sido traducidas al inglés, *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas,* nos muestra cómo Buenos Aires, la Capital Federal, çontamina un lejano pueblito de la provincia de Buenos Aires. Aquí el daño a la América del Atlántico proviene de esa misma América. No tiene carácter material, sino anímico. La ciudad de los sueños alimenta con las revistas gráficas, el cinematógrafo de Hollywood y el radioteatro, los pobres sueños de una modesta burguesía perdida en medio de la provincia, y sobre la cual no gravita ningún pasado de orden intelectual o estético. El arma que utiliza Puig, el lenguaje coloquial de sus personajes, un lenguaje al mismo tiempo feroz y candoroso como el de las revistas que leen o el del radioteatro que escuchan, los desnuda y muestra en toda su mezquindad. Estas dos novelas que son un colorido muestrario de cursilerías y que parecería que sólo se proponen divertir, rebasan los límites de la mera sátira y cumplen una función social.

La expresión función social, que temo repetir en esta conversación/conferencia tan disgresiva, me trae el recuerdo de Mario Vargas Llosa. Hace varios años fuimos jurados en un concurso literario y nos grabaron una entrevista en casa. Vargas Llosa hizo sobre la novela algunas consideraciones atinadas. Dijo (no garantizo la exactitud de sus términos pero sí de su pensamiento) que a medida que la realidad entra en un período de descomposición histórica y social, aparece una novela más original, más audaz. Habló de la Edad Media. La Edad Media conoce un estado de corrupción, de gangrena, y aparece la novela de caballería, un momento de apogeo de la novela. Habló de la novela rusa. Cuando la realidad rusa atraviesa por una época crítica, comienza a desmoronarse internamente, surge la gran novela rusa. Después habló de la Revolución Francesa que viene precedida de un movimiento novelístico que representó también una especie de apogeo: la gran novela maldita, Sade, Laclos. Era como si la novela estuviera naciendo en las puertas del Apocalipsis. Yo dije que pasa con la novela como si descubriera un secreto. En ocasiones, agregué, es una infidencia, una traición. Carlos Fuentes, que no pudo venir a Buenos Aires para integrar el jurado, me mandó una tarjeta desde Italia felicitándome por lo que él llamaba mi definición de la novela. Había leído una crónica de la entrevista. Hoy, al cabo de siete años, aprovecho la oportunidad para declarar que la definición, en caso de que lo fuera, no me pertenece. Cuando Vargas Llosa mencionó a Laclos, recordé una frase de Giraudoux sobre *Las relaciones peligrosas.* Ahora la he buscado para citarla exactamente. Dice Giraudoux que *Las relaciones peligrosas* puso en evidencia un aspecto esencial del siglo XVIII. Agrega con bastante gracia: «Mientras los rosacruces, los francmasones, todas las sociedades pretendidamente herméticas y sus dogmas cifrados fueron descritos y denunciados en cien libelos, la sociedad

por excelencia, la sociedad francesa del siglo XVIII, había conseguido dar a cada uno de sus miembros las costumbres de un socio de club. El prestigio de ese club al que se jactaban de pertenecer, a título de simples miembros, los reyes y las emperatrices extranjeros, era tal que ninguna de las tentativas para revelar y estigmatizar las misas negras públicas había logrado su objeto. En un momento dado estalló la traición. El libelo tenía forma de novela y se llamaba *Las relaciones peligrosas*».

Por una vez, siquiera, la palabra traición adquiere una nueva razón de ser. El narrador, que se ha hecho culpable de ella, le ha conferido dignidad literaria. Ha puesto al descubierto el mecanismo social del medio a que pertenece, con su complicado juego de convenciones, de jerarquías ficticias, con sus arbitrariedades, con sus vicios. Y ese mecanismo —lo cual vuelve su actitud doblemente generosa— lo ampara. Porque siempre, para denunciar con eficacia las injusticias de un sistema social determinado, sea el que fuere, hay que estar protegido por ese mismo sistema. Todos sabemos, y ya lo dijo Wilde en *The Soul of Man under Socialism*, que lo más triste de la opresión es que impide tener conciencia de la injusticia de que son víctimas, a los mismos oprimidos. Hay que estar libre de ella para poder acudir en auxilio de los que la padecen, porque los desheredados sociales sienten una especie de temor reverencial por la situación privilegiada de sus opresores.

Llegaríamos a la conclusión de que la buena literatura abunda en obras edificantes, en el mejor sentido de la palabra. Y aquí nos encontramos con otra paradoja. Aunque las reglas de la moral y de la estética son las mismas, la cuestión moral para el artista no consiste en que la idea que exprese sea más o menos justa o útil para la mayoría de los hombres, sino en que lo exprese bien. Para expresarla bien, necesita encontrarse en una posición ubicua: salir de su reducto intelectual para vivir una situación determinada y adquirir un estado de conciencia que le permita formularla, y al mismo tiempo, para llegar a formularla, permanecer en su reducto intelectual, ver el pro y el contra, el anverso y el reverso de la situación que ha padecido y que hará participar a los demás. Se le exige una forma de acción de la cual tiene que ser espectador.

No me gusta la palabra denuncia por su connotación policíaca. Pero debemos convenir en que, salvo excepciones, hasta la literatura que parece más alejada de cualquier intención ideológica lleva implícita una suerte de denuncia. «La naturaleza de lo verdadero —dice Lévi-Strauss— se transparenta en el cuidado que pone en ocultarse». Y en los países ajenos a cualquier forma de dictadura, ya sea de la derecha o de la izquierda, donde señalar las injusticias no implica un acto de coraje porque la prensa y los intelectuales las ponen regularmente de manifiesto y la opinión pública to-



ma debida cuenta de ellas, en los países civilizados, realmente civilizados, se descubre esa intención social del escritor hasta en obras no lastradas, diremos, por ningún didactismo. Hace mucho leí en *Temps Modernes* un artículo sobre Nabokov, cuya novela *Lolita,* dicho sea de paso, fue secuestrada en mi país. El autor del artículo, cuyo nombre he olvidado, repetía las bromas de Nabokov, que se considera un nihilista moral. Nabokov negaba que él cumpliera ninguna función social. Empleando la hoy tan caduca palabra mensaje, decía: «No tengo ningún mensaje que dar. Soy un novelista, no un telegrafista». «Me intereso en el ajedrez —decía también Nabokov— pero no vayan a creer que juego al ajedrez. Lo único que me apasiona es la relación del tablero con las piezas». Pero el autor del artículo decía que la tragedia de Humbert-Humbert, el protagonista masculino de *Lolita,* no consistía en perseguir nínfulas, sino en la imposibilidad de evadirse de una existencia gratuita, cosa que lo llevaba a reivindicar una actividad gratuita y a crear personajes gratuitos, teñidos de pintoresquismo (crimen, violación, perversión). Esta gratituidad total nos dejaba en libertad de crear nuestras propias significaciones acerca de un mundo que otros interpretarán más adelante y cuyo sentido es posible que modifiquen.

En resumen, me atrevería a decir que casi todo escritor de talento desempeña una función social. Si pinta un estado de cosas ya caduco, le presta por un momento una vigencia artificial y nos ayuda a percibir mejor los hechos contemporáneos. Anima por contraste las cosas actuales, estimulando ese mínimo de extrañeza que el presente, para ser fecundo, ha de despertar en nosotros. Y si habla del presente, de las cosas actuales, por el solo hecho de ocuparse de ellas contribuye de alguna manera a modificar el mundo en que vive. Como tiene talento, manifiesta realmente un fenómeno, y sabemos que todo fenómeno es el símbolo de una verdad y que todas las verdades, sea cual fuere su índole, deben manifestarse. Hasta las más funestas. Recordemos las palabras del Evangelio: «Ay de aquel por quien viene el escándalo». Pero: «Es necesario que vengan escándalos».

Los recuerdos de María Rosa Oliver*

Quiero hablar de *Mi fe es el hombre*[1], el tercer tomo de las memorias de María Rosa Oliver, en nombre de la amistad que me unió a ella durante tantos años, amistad que comenzó precisamente cuando comienza el libro del que hoy me ocupo. Recuerdo la noche que la conocí. Nos presentó Victoria Ocampo, en el otoño de 1935. Supongo que debía ser otoño porque María Rosa llevaba un abrigo y un gorro de astrakán, y Victoria le golpea-

* La Gaceta, *Tucumán, domingo 11 de abril de 1982. 2.ª sección, pág. 1.*

[1] *Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires.*

ba una y otra vez con la mano en la cabeza, sobre el gorro de astrakán y le decía: «Sos una lâcheuse», porque María Rosa, que por entonces vivía en Merlo, había deshecho el compromiso de acompañarla a San Isidro, como debieron de haber convenido. Los primeros capítulos del libro, hasta que María Rosa se va a los Estados Unidos, invitada por el gobierno de Roosevelt para trabajar en la Oficina Coordinadora de Asuntos Internacionales en Washington, me hicieron revivir los días iniciales de nuestra amistad. La guerra civil española, el congreso internacional de los Pen Clubs, de 1936, la primera temporada de Margarita Xirgu en Buenos Aires, todos esos acontecimientos están unidos en mi memoria a María Rosa. A propósito del Pen Club, donde ambos asistimos como oyentes, María Rosa hace notar en su libro que «no hay reunión internacional, ni nacional, que sea apolítica. Sea cual fuere el tema que se trate, las tesis expuestas, las ponencias, las declaraciones, señalan una tendencia política y obligan a las definiciones». A María Rosa Oliver no le costaba definirse. Alguna vez podía equivocarse, pero si se equivocaba era justamente a causa de cualidades que hacían de ella alguien tan honesto y tan absolutamente incapaz de no estar del lado del débil y del oprimido. En el primer capítulo de este libro se refiere a la guerra de España y a la guerra mundial, y dice que la guerra de España gravitó más en su espíritu porque en esa guerra se jugaban con mayor evidencia y de manera más directa las convicciones que la identificaban ante sí misma. Agrega que en los años de su adolescencia, evocados en el segundo tomo de sus memorias, *La vida cotidiana,* a veces, casi en juego, le sucedía «inventarse» otras vidas, imaginándose una vampiresa, una diligente ama de casa, una millonaria, una misionera, una mundana, y en cada una de esas situaciones persistía algo con lo que podía identificarse: «Pero si se trataba —dice— de imaginarme pensando de una manera opuesta a la que era habitual en mí, surgía un monstruo irreconocible. No había opción en cuanto a mis convicciones: la había —y esto sigue siendo difícil— en cuanto al modo de vivir de acuerdo con ellas». En la guerra civil española, en las reuniones del congreso internacional de los Pen Clubs, o durante y después de la segunda guerra mundial, María Rosa Oliver y yo hemos tenido las mismas convicciones. Recuerdo que aplaudimos desde el mismo palco la presentación de Margarita Xirgu en *Doña Rosita la soltera,* de García Lorca, que los franquistas acababan de matar en Granada.

Cuando María Rosa se refiere a Margarita Xirgu y a su secretaria, Irene Polo, pienso que fui a veranear con ellas en las sierras de Córdoba, y que María Rosa se unió a nosotros por unos diez días. A María Rosa, Margarita Xirgu la llamaba «Rosa María», agregaba: «Con esos ojos tan bonitos». Y en Córdoba, por la noche, después de cenar, debajo de esos cielos muy bajos y cubiertos de estrellas que parecen al alcance de la mano, Mar-



garita Xirgu recitaba para nosotros romances españoles, o sonetos de Quevedo y de Góngora. Cuando María Rosa se fue a trabajar a los Estados Unidos, que era por entonces un país en guerra, cuenta que sus amigos la despedimos con un banquete monstruoso en un restaurante de la calle Florida. Yo tenía idea de haber visto un mono en ese banquete, un mono con una librea de colores que abría una caja, y después de vacilar un momento nos entregaba un papelito con la suerte. La idea me pareció tan absurda, que para salir de dudas hablé con Luis Saslavsky, suponiendo que él habría organizado el banquete. Luis Saslavsky no se acordaba de nada. Sin embargo, como yo insistiera, hizo memoria y tuvo que admitir que él había ido a una sociedad de magos, y contratado a un organillero que se presentó con su mono en el banquete. Los recuerdos de María Rosa despiertan muchos recuerdos en mí, serios y fútiles. Y a veces los fútiles no son los que menos me conmueven.

Mi fe es el hombre trasunta optimismo, que buena falta nos hace a los argentinos en el día de hoy, y otros rasgos peculiares de María Rosa Oliver: dinamismo, energía, calor humano, alegría de vivir. En una palabra: felicidad. En los dos primeros tomos de sus *Memorias* no faltaban momentos de felicidad, de intensa felicidad a pesar de la prueba terrible de la poliomielitis, a tal punto que el primero, *Mundo, mi casa,* iba a llamarse *Casi un paraíso,* y María Rosa se vio obligada a buscar otro título cuando se enteró por mí que Corrado Alvaro lo había utilizado ya. Sin embargo, creo que durante los años que abarca este libro —de 1935 a 1954— quizá María Rosa no se haya sentido nunca más contenta, y al decir contenta quiero decir de acuerdo consigo misma, porque no obstante los halagos que hubiera podido ofrecerle su medio social, y a pesar del cariño de los suyos con los cuales fue siempre tan unida, María Rosa entró por fin en el mundo que realmente le interesaba: el mundo de las ideas, las artes, las letras, la política; creo también que esos años han sido los que mejor han favorecido sus virtudes. María Rosa no hizo ya viajes de placer, sino viajes de trabajo, que era lo que más placer le daba, y en su andar por el mundo ejerció con entera libertad lo que me atrevo a considerar su virtud por excelencia: la facultad de hacerse amigos y de crear con las personas que le interesaban una instantánea intimidad. María Rosa fascinaba a las personas porque las personas la fascinaban. Tenía el don casi mágico de adivinar el estado de ánimo de sus amigos, de discernir sus pensamientos o sentimientos. Recuerdo una noche hace muchos años. Yo era joven y los jóvenes suelen estar alegres o tristes. Aquella noche yo estaba triste. Después de cenar, salimos al corredor de una casa de Mar del Plata. En el corredor había una reposera, una reposera muy ancha, con techo. Por entonces María Rosa no andaba en silla de ruedas. Con ayuda de Pepa, la

criada que la acompañó durante tantos años, María Rosa se instaló en la reposera y yo me recosté a su lado. Era una noche sin luna. Había cerrado las persianas de la casa y la oscuridad del corredor era absoluta. Estuvimos uno al lado del otro, callados, bastante rato.

De pronto sentí que me pasaban un dedo por los ojos. María Rosa había adivinado que los tenía húmedos y quería comprobarlo. Han pasado muchos años, lo repito, no recuerdo la causa de mi tristeza, pero recuerdo el ademán de María Rosa y recuerdo mi súbito bienestar. Sin preguntarme nada, sin que yo le hiciera ninguna confidencia, María Rosa me decía en silencio que estaba a mi lado y que yo podía contar con su amistad.

No sé por qué termino mi nota con esta anécdota insignificante. Quizá para demostrar hasta qué punto el título de este libro, *Mi fe es el hombre*, me parece exacto. María Rosa era una amiga devota de sus amigos, pero no se detenía en sus amigos. Iba más allá. A través de sus amigos era amiga del hombre. Había puesto su fe en el hombre, en el espíritu del hombre. Creía que el espíritu del hombre incide en el mundo y puede cambiarlo para bien, incesantemente.

Julio Cortázar*

El sábado 11 de febrero, hablamos de Julio Cortázar. Comíamos juntos tres amigos. Uno de ellos, argentino tan ilustre cuyo nombre prefiero callar para que no se diga que hago gala de la buena voluntad que me demuestra, contó que varios años antes, en París, Cortázar le recordó con gratitud que había publicado su primer cuento en una revista que aquel dirigía en la década del cuarenta, e ilustrado por su hermana. Los escritores, cuando jóvenes, sabemos la emoción que eso nos causa. Yo me referí a «La autopista del Sur», el primer relato de *Todos los fuegos el fuego.* Qué sensación de maestría, de exaltación y de tristeza me dio ese relato. No sé por qué, quizá sin razón o contra toda razón, lo asociaba a Kafka, a un Kafka menos sobrio y menos lúgubre, a un Kafka que no llegaba a deprimirme. Traté de contar el argumento. Por suerte, mi otro amigo, el poeta colombiano Juan Gustavo Cobo Borda, conocía el relato. Bastante más joven y con mejor memoria y locución que yo, me auxilió en la tarea. En fin, elogiamos el talento literario de Cortázar, su valentía, su desinterés. Yo señalé, también, que había cedido a una causa política en la cual creía, los derechos de su último libro. De vuelta a casa, leí hasta muy tarde. No sé que diferencia de hora hay entre París y Buenos Aires, pero cuando apagué la luz, decidido a dormirme, otra luz, la luz del día, entraba por la ventana. Es

* *Publicado en* La Nación, *Buenos Aires, a raíz de la muerte de Cortázar (1984).*



posible que Julio Cortázar ya hubiera dejado de existir. Qué sorpresa tuve en la tarde del domingo cuando supe que había muerto. Llamé a Cobo Borda, le di la noticia. No podía creerlo. Me dijo: «Anoche, como si lo presintiéramos, le hemos rendido un homenaje».

Distracciones de un filósofo*

Hace ya bastantes años leí un artículo de Saúl Bellow traducido al español. Se llamaba «Distracciones de un novelista», y la traductora, al pie de página, señalaba las diversas acepciones que tiene en lengua inglesa el verbo *to distract.* Un libro que he recibido de México me ha traído a la memoria el artículo de Bellow. El libro es *Manual del distraído,* de Alejandro Rossi y, si no de un novelista, merecería llamarse «Distracciones de un filósofo», ya que cumple sin esfuerzo con la acepción más placentera que tiene el verbo distraer en español. «Distraer: esparcir el ánimo, divertirse». Alejandro Rossi se distrae y nos distrae. Antes de conocerlo yo seguía asiduamente, en las entregas de la revista mexicana *Plural,* la antigua *Plural* de Octavio Paz, muchos trabajos que hoy integran *Manual del distraído,* y hacia toda suerte de conjeturas acerca de la identidad de Alejandro Rossi, ensayista capaz de abandonarse como quien juega al ejercicio del pensamiento y de abordar con igual brillantez los géneros más dispares, desde la indagación filosófica y literaria hasta el relato, la confesión o el recuerdo. Después leí *Lenguaje y significado,* conjunto de cinco ensayos sobre problemas de semántica filosófica, que me pareció árido, más que arduo, porque presupone en el lector una cultura filosófica que yo no he tenido jamás. Pero este libro me permitió descubrir que Alejandro Rossi era filósofo, filósofo del lenguaje, y a su condición misma de filósofo atribuí esa capacidad para hablarnos de la vida en términos generales, y de su vida, de su propia vida, con ejemplar lucidez. Sin embargo, he aquí que en *Manual del distraído,* Alejandro Rossi reniega de su condición de filósofo; ni siquiera se atreve a considerarse un pensador; es, como todo el mundo, una persona que piensa, pero nos dice que pensar, en definitiva, consiste en «tomar en cuenta la limitada variedad de factores que intervienen en la más pequeña de nuestras acciones», con el agregado de que, en rigor, no existen acciones pequeñas. «Cualquier acción —pensada a fondo— es un pozo que conduce al centro de la tierra. Cuando se logra esta visión, ya no importa demasiado lo que sucede; la vida entera se convierte en algo denso y aventurero. La hormiga recorre la circunferencia del reloj o el niño se pierde en la selva de una estampilla africana». Por eso *Manual*

* Manual del distraído. *Por Alejandro Rossi, Editorial Joaquín Mortiz. México, 1978, 188 páginas. (Publicado en* La Prensa, *Buenos Aires, 21 de enero de 1979.)*

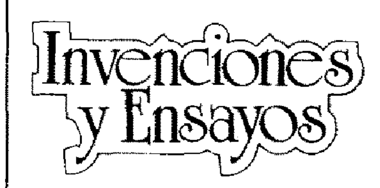


del distraído, más que una silva de varia lección, es un muy venturoso intercambio de ideas y sensaciones entre Alejandro Rossi y el mundo que lo rodea. Rossi infunde coherencia al examen sucesivo de muchos temas que difieren entre sí, y el lector, a la par suya, se desliza de un tema a otro con idéntico regocijo. A Rossi no le faltan recursos para tenerlo en suspenso. En ocasiones, con la astucia de un consumado retórico, va exponiendo. Un apacible lugar común: el lector lo sigue dócilmente, pero a medida que avanza tiene la sensación de que el lugar común es cada vez menos común, hasta comprobar, atónito, que Rossi ha extraído de aquella verdad primitiva, modesta, una nueva y sorprendente verdad. Y todo ello en el ámbito filosófico, sociológico, literario. Por ejemplo: en el primer capítulo, en vez de refutar a Berkeley con la violencia del doctor Johnson, Rossi examina en tono festivo la teoría del idealismo absoluto, y por ende el escepticismo, para terminar admitiendo la fe animal que preconiza Santayana. En otro capítulo comprueba que se ha modificado el sentido originario de los signos y los símbolos —expresiones visibles de las certidumbres históricas— hasta convertirlos en meros adornos. Así como el pelo largo y sedoso, los collares y las pulseras pueden, a estas alturas, ocultar también a un varón, las barbas ya no tipifican a los artistas, profesores y exploradores. Otro tanto sucede con la ropa: una chaqueta raída y un pantalón lleno de remiendos no implica pertenecer a una clase social indigente, ni la voluntad, por razones ideológicas, de mezclarse a ella: la elegancia, la estética, o una imagen secreta que se tenga de sí mismo pueden inducir a usarlos y a combinarlos libremente con un par de mocasines claros, un espléndido pañuelo de seda o un alma refinada.

Y termina:

> El signo indica y el símbolo representa. He tratado de demostrar que en ciertos casos hay una modificación de las funciones originales de ambos que remite, para explicarla, al adorno y, por tanto, a la moda. En último término llegaríamos a la publicidad, al concepto de mercancía y al proceso de producción en masa. El carnaval, las barbas y las banderas siempre acaban en otra cosa.

Me he referido a dos trabajos de Alejandro Rossi que no son precisamente literarios. Corresponde ahora hablar de literatura, tratando de soslayar, en la medida de lo posible, sus casi inevitables contactos con la filosofía, la sociología o la política. Como es dable suponer, Borges aparece en el *Manual del distraído*. A propósito de una preocupación constante de Borges, la supervivencia de la obra literaria, Rossi señala una tras otra sus convicciones más generalizadas: la página perfecta, formalmente perfecta, de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas; para alcanzar la gloria universal, el escritor ha de dar con un símbolo que se apodere de la imaginación del lector; las metáforas comu-



nes son las mejores porque son las únicas verdaderas; al cabo de los años, si los astros le son favorables, el escritor prescindirá del barroco y logrará una modesta y secreta complejidad. Rossi hace notar que Borges, «más que una preceptiva literaria, nos propone los temores y el escepticismo que su propia obra le suscita... Estos escrúpulos —excesivos en un escritor tan límpido, tan medido y económico como Borges— son tal vez los que alientan ese evangelio de la simplicidad, recomendado en prólogos irónicos, precisos, ácidos, bromistas, semejantes en todo a lo que pretenden repudiar... Podemos, debemos defendernos de los ascetismos teóricos de Borges con sus propias obras». Recuerdo una opinión análoga en un hombre que nos merecía el mayor respeto. Hacia fines de los años treinta, un grupo de escritores en ciernes —yo no era el más joven— solía reunirse los domingos con Pedro Henríquez Ureña. Una tarde, alguien repitió con entusiasmo los argumentos de «La supersticiosa lógica del lector». Pedro dijo: «¿No creen ustedes que Borges exagera? Su misma prosa lo desmiente». Entendámonos: el ensayo de Borges era y continúa siendo válido, pero eso no quita que por aquella época Pedro tuviera razón. Digo por aquella época pensando que, si no Borges, nuestra manera de leerlo ha variado insensiblemente. Hoy, el ejercicio de la paradoja es una de las tantas formas de la verdad que nos subyuga en su obra. Borges, el Borges actual, prolonga y completa al Borges de los años treinta.

No menos interés que Borges suscitan los distintos personajes reales o imaginarios de *Manual del distraído.* Rossi estudia con inteligencia sus ideas o la proyección de sus ideas, analiza con agudeza sus caracteres, cuenta con gracia sus aventuras. Tanto importa que sean Leibniz, o Juan de Mairena, o un niño lógico, terriblemente lógico, que hace travesuras en un hotel de Roma, o el conde Alessandri, profesor en Oxford, o el señor Poblet, librero de Buenos Aires. Como en las novelas que no respetan el orden cronológico y cuya boga todavía subsiste, pasamos sin solución de continuidad de unos a otros, y todos ellos van trazando de diversa manera la verídica imagen del autor, Alejandro Rossi, el personaje más importante de *Manual del distraído.*

El corte, de Fernando Sánchez Sorondo*

Siento alegría de presentar *El corte***, un libro de cuentos que me gusta tanto. Como otros se abandonan a la pereza, Fernando Sánchez Sorondo se abandona a la imaginación, y sus frases se desarrollan siguiendo un movimiento natural, sin esfuerzo, sin sobresalto, sin prisa. Por momentos

* *Inédito.*

** *Sudamericana, Buenos Aires, 1980.*

hace pensar en esos muchachos que juegan mientras caminan, dando patadas a una piedra, y que cualquier circunstancia detiene en el curso un poco distraído de su andar. Los lectores se entregan a él sin saber ni querer saber dónde los lleva, siguiendo con docilidad sus ingeniosas evoluciones. Todo es motivo de diversión, de admiración, de *risas y aplausos,* como se llamaba la novela anterior a este libro de cuentos. A pesar de su aparente distracción, Sánchez Sorondo tiene el arte de mirar, y presta a las cosas su buen humorismo. Es un hombre joven, y a pesar de su juventud logra evocar, como rara vez lo hacen los jóvenes, la sensualidad candorosa, el ardor, la embriaguez de la adolescencia. Para hacerla revivir, no necesita haberla dejado muy atrás en el tiempo. Sirva de ejemplo el primer relato del libro, donde hay un muchacho que «sólo tiene recuerdos de verano, porque el verano es el gran jubileo, la azotea de la casa de la vida, y por eso cada año que declina se hace más y más triste». Y de pronto, sin solución de continuidad, irrumpe en el verano la heroína del relato, la muchacha para la cual las cosas sólo existen en la medida en que son secretas, y hasta que se disipa el secreto —con gran sorpresa del héroe de la fábula y menos sorpresa de los lectores, que ya lo estaban barruntando— los protagonistas hacen una y otra vez el amor en «zaguanes borgeanos» y fortalezas, con «desesperación clandestina», nos dice el autor, febril, incansablemente.

Los cuentos de Sánchez Sorondo son de tono muy diverso, aunque de línea argumental igualmente ingeniosa. Algunos relatan circunstancias desgraciadas —la estada en un sanatorio, o la muerte de una persona querida—, pero todos respiran juventud. Al decir juventud, no quiero decir alegría, ni mucho menos felicidad, porque suele haber en la juventud, hasta en la alegría de la juventud, un fondo melancólico. Lleva consigo la angustia de su propio fin. Nos embriaga y nos aflige en razón de su vehemencia. Sentimos nostalgia del goce que nos procura, y echamos de menos, anticipadamente, los momentos de gloria que nos permite conocer.

A estas reflexiones me conducen los cuentos de Sánchez Sorondo. En ocasiones los héroes de estos cuentos son niños, o muchachos no del todo convencidos de su propia identidad, u hombres jóvenes, en la plenitud de la vida, que se sienten maculados por la vida misma y quisieran volver a la infancia. ¿Y qué mejor medio, para volver a la infancia, que habitar de nuevo la casa natal? Tratan de dar con su padre y a veces llegan a pensar que acaso sean ellos su propio padre. ¿No es el niño el padre del hombre? Entonces, en su dramático afán por salir de la orfandad, afán doblemente dramático porque su ansiedad se oculta bajo un rictus de ironía, reconstruyen minuciosamente la casa en que vivieron.

El proyecto a medida que avanza, pierde todo carácter culpable. El héroe, que no se basta a sí mismo, requiere auxilio para reconstruir la casa



en que vivió. Y los lectores se asocian al propósito del héroe. Porque en este cuento, de una entonación fundamentalmente engañosa, colmado de hallazgos verbales, el preciosismo se confunde con la inocencia, y la inocencia adquiere por momentos ese carácter de extraña locura que es una de las formas de la lucidez.

El cuento a que acabo de referirme se llama «Austria», es una casa de la calle Austria, y todo en él funciona deliberadamente. Pero en «El corte», relato que da título al volumen, un incidente fortuito, que ya ha dejado de ser incidente y fortuito para los habitantes de Buenos Aires, un prolongado corte de luz eléctrica, conjuga la casa en que vive el protagonista y la casa del campo de Entre Ríos, a donde no había llegado todavía la electricidad, y en la que pasó los veranos de su niñez. A esta similitud nos acercamos paulatinamente. Todo, en «El corte», está trabajado en función del argumento. No hay imágenes gratuitas, por afortunadas que sean, y hasta los menores detalles encuentran su debida justificación en las páginas siguientes. La casa de Buenos Aires es una casa modesta, una «casa de protesta», como dice Sánchez Sorondo, flanqueada por desagradables y orgullosos rascacielos, y en esa casa se conservan algunos muebles que provienen de la casa del campo de Entre Ríos; a la luz de los faroles y las velas, que suple la luz eléctrica, los sillones de jacarandá, las mesas de caoba con tablero de mármol, los profundos espejos baudelerianos, se encienden y reviven como fantasmas; no es de extrañar entonces que el corte de luz despierte en el héroe del relato un pasado distinto del que creía recordar y que su memoria voluntaria pintaba con colores desleídos. Estamos pues ante una evocación afectiva del pasado, recuperado en privilegiados momentos de éxtasis, que ha suscitado un hecho casual. Pero el corte de luz, como el sabor de la magdalena mojada en la taza de té, quiere decirle algo más al protagonista. Este no se limita, como el narrador de Proust, a yuxtaponer el pasado al presente, a convertir la reminiscencia en presencia. El héroe del cuento, un hombre formal, es y quiere seguir siendo el muchacho que tenía catorce años en el campo de Entre Ríos, y su mujer es para él, y él quiere que lo siga siendo, la niñera que le hizo conocer por primera vez los misterios dichosos de la penumbra y del amor. Cuando el amanecer apagaba sin soplar la pobre luz de las velas, la niñera cerraba los ojos, como negándolo todo, y el muchacho tenía que retirarse a su cuarto hasta la noche siguiente. Ahora, ante el anuncio de que el corte ha terminado, el héroe sabe cómo habrá de conducirse, y se pregunta si la niñera, o su mujer, volverá, en cambio, a prender la luz. Otra vez más, como en el cuento anterior, el niño es el padre del hombre.

Por último, quisiera hablar del cuento de Sánchez Sorondo incluido en este volumen, que anticipó, para mí, el placer que habrían de darme los



demás relatos que hoy presento. Lo leí por el año pasado, incluido en una antología titulada *Últimos relatos,* algunos de ellos excelentes. El de Sánchez Sorondo, que ahora ha tenido la generosidad de dedicarme, se titula «Las dos muertes de la señora Blanca», y me llamó la atención por la sensación de verdad que trasuntaba. Su argumento consiste en un niño que pierde a su madre y necesita que transcurra una semana para darse cabal cuenta de su desgracia. Sánchez Sorondo ha tenido esa desgracia, perder a su madre, y en más de una ocasión se ha referido a ello, indirectamente en sus novelas, y directamente en un poema de su libro de versos, *Salpicón las más noches,* un poema en prosa conmovedor. Pero la sensación de verdad que trasuntaba el cuento no provenía de que se basara en un hecho real, porque el arte no reproduce la realidad, ni se logra imitándolo, como lo señala con tanta cordura Henry James en su relato *The real thing (La cosa cierta);* en ese relato de James, un artista, para representar con exactitud a una pareja de mundanos, tiene que rechazar a dos elegantes, que han condescendido a posar reducidos por su extremada pobreza, y recurrir a una modelo profesional y a un vagabundo italiano. Porque en el ámbito literario y artístico, las cosas ciertas nos parecen ciertas gracias al arte del escritor, que sabe prestar al hecho real lo que acaso le faltaba: su acento justo, sus virtudes sugestivas.

No hay realidad que sea previa a la obra de arte, y esta obra de arte, lejos de ser secundaria con respecto a la realidad, es la que cuenta primero, la obra original, la principal. De tal manera, el irónico cuento de James se relaciona con la paradoja de Wilde que sólo en apariencia es paradoja y que, aunque todos la conozcan, me permitiré citar de nuevo: la naturaleza imita al arte. Pues bien, en el cuento de Sánchez Sorondo, el niño se resiste a enterarse de la desgracia que le oculta primero y después le insinúa el nuevo aspecto que va descubriendo en las personas mayores: su desorden, su confusión, su dolor, su indulgencia, su caudalosa bondad. La única persona en quien confía es su gran amigo, el jardinero, y el jardinero se ha ido aquel viernes al anochecer y no vuelve hasta el viernes próximo. Y el viernes próximo, cuando llega el jardinero y le dan inopinadamente la noticia, el niño ve que sus ojos desbordan cólera, o pánico, o confusión; que la muerte empaña su mirada y se refleja inexorablemente en ella. Sólo entonces, como dice Sánchez Sorondo, al cabo de una semana, el niño lo sabe: su madre acaba de morir. Ha muerto en ese instante y en los ojos del jardinero. «Y ahora el niño comienza a tiritar de frío, y qué importa que lo vea su amigo, el jardinero, y que el llanto sea cosa de mujeres».

Como todos los cuentos de Sánchez Sorondo, «Las dos muertes de la señora Blanca» está llena de frases amigas de la memoria. Citemos, por ejemplo, la descripción de una fogata: «Un primer impacto de fuego pone las



hojas tiesas, rígidas. Al principio, tensamente aferradas a la vida, se revuelcan luego con desesperación y gimen y tiemblan y palidecen, y pronto la muerte las encoge, y ya exhalan el último estertor». Veamos otra: «Contra el muro de su casa, Juan vislumbra una figura humana que se oculta. Teme. Para volver, debe pasar por ahí. Apenas camina, descubre que es una pareja: no una, sino dos personas, que están luchando como para convertirse en una sola». Veamos otra: «Deja de hablar, se encoleriza, llora. Aleja de sí el tubo del teléfono y lo mira con pánico, como a una pistola negra cargada de peligro entre sus manos».

En suma, Sánchez Sorondo tiene gracia para escribir: lo que los españoles llaman ángel, o duende. Y ahora me permitiré, si no rectificar, ampliar una observación que hice al principio. Dije que los cuentos de Sánchez Sorondo respiraban juventud, lo que no quería decir alegría, ni mucho menos felicidad, porque la juventud no es forzosamente alegre, ni feliz. Pero hay una cualidad innata de la juventud, que los jóvenes generalmente ignoran que la poseen, y que es preferible que la ignoren, porque si la supieran se volverían vanidosos y la perderían. Esa cualidad que vemos en la juventud los que ya no somos jóvenes, o para hablar sin ambajes, los que ya somos francamente viejos, es el encanto de la juventud. Bueno, los cuentos de Fernando Sánchez Sorondo que respiran juventud, respiran el encanto de la juventud. Y el encanto, como ha dicho Robert Louis Stevenson, es una de las cualidades esenciales que debe tener el escritor. Sin encanto, todo lo demás es inútil. Con encanto, lo demás viene por añadidura.

Una novela de aventuras*

La novela de César Aira que tengo el gusto de presentarles es un libro lleno de inteligencia y buen humor. La palabra presentar me parece un poco altisonante. A pesar de mis años y de mi relativa experiencia literaria, no soy quién para presentar a nadie. A presentar, prefiero conversar, o platicar, como dicen los mexicanos. Vamos pues a conversar o platicar sobre la novela de César Aira, y tratando de ser breves, porque después es muy posible que el mismo autor nos hable acerca de ella, y después, todavía después, nos espera un espectáculo de títeres que ha de ser bastante más ameno que las palabras a cuya lectura los someto. Aparte de sus méritos intrínsecos, la novela de César Aira tuvo para mí el atractivo de hacerme tropezar por primera vez en la literatura con un castrato. No he leído *S/Z*, el estudio de Roland Barthes sobre *Sarrazine*, un relato de Balzac incluido en el mismo libro, que según entiendo es la historia de un castrato.

* Revista de la UNAM, *México, n.º 42.*



Es verdad que Casanova, en sus *Memorias*, se enamora de Bellino, un castrato de diecisiete años. No obstante, para tranquilidad de las personas ortodoxas en materia sexual, y con gran alivio de Casanova, que se consideraba el arquetipo de lo viril, Bellino resulta un falso castrato. Casanova se da cuenta de que no es un hombre por sus rasgos. Tiene ojos de mujer, dice. Confieso que no sé en qué pueden diferenciarse los ojos de un muchachito de diecisiete años de los de una muchacha, salvo que la muchacha se depile las cejas o se los pinte, cosa esta última que también hacían los hombres en el Sudán, como sabemos todos los que hemos leído «The end of general Gordon» («El fin del general Gordon») en *Eminent Victorians*, o lo hemos visto en el cine. Supongo que se pintaban los ojos con antimonio para atenuar la reverberación del sol en la arena, o evitar que la misma arena se los irritara. Dice Lytton Strachey del Mahdi, el gran enemigo del general Gordon, que entró a sangre y fuego en Khartum: «Sus ojos, pintados con antimonio, lanzaban un fulgor extraordinario». Sin embargo, es posible que la dulzura de la mirada sea una característica femenina. Así pensaba Casanova, y así nos lo dice el romance español:

> Los ojos de don Martín
> Son de mujer, de hombre no.

Una de las excelencias de esta novela de César Aira para lectores como yo, poco enterados de la conformación física de los castrati, es que los saca del error de suponer que eran feminoides. La castración que han sufrido antes de llegar a la pubertad, les estira los huesos de los pómulos, exagerando la curva de los arcos superciliares, y les produce un crecimiento desmesurado de los brazos y las piernas. La distancia del pubis a la planta del pie, según me explicaba un médico amigo con el cual conversaba a propósito de *Canto Castrato,* excede más del 55 por ciento de la estatura. El Micchino, héroe de la novela, y casi todos sus compañeros, son más altos que los más altos jugadores de *basket.* Cuando el empresario austríaco va en busca de su gran estrella que ha desaparecido, el famoso cantante Micchino, y por fin lo encuentra en la Ópera de Nápoles, que supongo ha de ser el Teatro de San Carlos, César Aira lo describe así (hago un resumen del párrafo):

> El Micchino era muy alto, incluso para un castrato. Medía más de dos metros diez y, aunque muy delgado, de huesos sobrenaturalmente estirados, su aspecto era saludable y apuesto... Los ojos enormes eran rasgados, muy oscuros... La mutilación que había sobrellevado a una edad muy temprana, entre los cinco y los seis años, había suavizado los rasgos seguramente toscos de su familia, y el refinamiento innato de su carácter había trasmutado cada una de sus modalidades. El arte había hecho lo demás, y el roce prolongado con la aristocracia, la disposición de una gran fortuna, y la certeza de haber llegado a la cima de la perfección técnica, lo habían vuelto



algo así como etéreo, con un aplomo que iba más allá de lo humano, y era en el fondo totalmente enigmático.

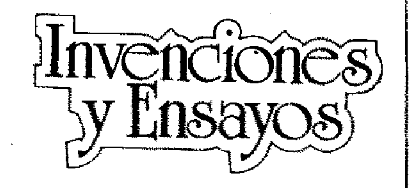
Estamos en Nápoles. Páginas después, en Viena, como el Micchino se halla desnudo frente a un espejo colocado, «con fines seguramente inconfesables», al pie de la cama de una duquesa con la cual acaba de acostarse, César Aira dice: «Se miró un instante: con sus dos metros veinte de altura...», etcétera, etcétera. En pocas páginas hemos pasado de «más de dos metros diez», a «dos metros veinte», así, *carrément.* ¡Cómo quisiera que no fuese un error que después César Aira ha corregido! (Yo he leído la novela en una fotocopia de los originales). Me gusta que un novelista se entusiasme con su héroe, que sucumba al hechizo de ese mismo héroe que ha creado. Que si el héroe en un capítulo es altísimo, en el capítulo siguiente sea altisísimo, como dirían los peruanos de las novelas de Vargas Llosa. Que no vacile en otorgarle el águila imperial con que Napoleón, tan amante del *bel canto,* condecoró al castrato Velluti. Y como sus generales quedaran estupefactos, y alguno se atreviera a balbucear:

— Pero Sire, darle el águila a un castrato...

Napoleón respondió, con la sorna que solía poner en sus réplicas y que enmudecía a sus interlocutores:

— *Oubliez vous sa blessure?* (¿Olvida usted su herida?).

César Aira nos hace deambular por Nápoles, ese Nápoles donde había casas con letreros que decían —según acabo de leer en un libro de Sacheverel Sitwell— *Qui si castrano ragazzi,* nos hace deambular por Viena y por un mágico San Petersburgo. La novela termina en Roma. Allí, el Papa Clemente XII, ya muy viejo, hastiado de todo y de todos, cediendo a las instancias de varias testas coronadas, cae también, como el autor de la novela, bajo el hechizo del Micchino, y le concede la dispensa de casarse, pese a que no puede procrear. Asistimos a accidentes, duelos, emboscadas, venganzas, crímenes, muertes y más muertes, pero nunca dejamos de sonreír. César Aira no pierde su espíritu festivo. *Canto Castrato* es en todo diferente de las novelas que se escriben hoy por hoy. No hay en ella análisis, psicoanálisis o psicología perversa y más o menos barata. Su autor ha logrado una suerte de milagro: con un tema escabroso, hacer un libro puro, limpio. Nos da placer leerlo, y pensamos que si tuviéramos diez o doce años nos daría el mismo placer. Es una novela de aventuras, está muy lejos de la mera verosimilitud sin invención, y la novela de aventuras gusta en todas las edades. A los grandes y a los chicos. Esa novela de aventuras tan característica del siglo XVIII y principios del XIX, desde *Cándido,* del genial Voltaire, hasta *La novia del hereje* o *La inquisición en Lima,* que escribió para divertirse y divertirnos Vicente Fidel López, un historiador argentino por quien siento especial devoción. En esa línea está *Canto*



Castrato, de César Aira. Agreguemos, para terminar, que a este libro no le falta encanto. Y el encanto, como ha dicho Robert Louis Stevenson, es una de las cualidades esenciales que debe tener el escritor. Sin encanto, todo lo demás es inútil. Con encanto, lo demás viene por añadidura.

Sobre las memorias*

«En general —dice Oscar Wilde en uno de los diálogos de *Intentions*—, no me gustan los libros actuales de memorias. Casi siempre están escritos por personas que han perdido completamente la memoria, o que no hicieron nunca nada que valiera la pena recordar». Acaso mis respuestas en el diálogo que empezamos hoy con Ricardo Piglia susciten el mismo comentario. Es verdad que Wilde, en ese diálogo de *Intentions*, justifica de algún modo la inconsistencia de mis palabras. «Confieso que me gustan todas las memorias —replica el otro interlocutor—. Me gustan tanto por su forma como por el asunto que tratan. En literatura, el mero egotismo es encantador. Es lo que nos fascina en cartas de personalidades tan diferentes como Cicerón y Balzac, Flaubert y Berlioz, Byron y Madame de Sévigné. La humanidad estará siempre agradecida a Rousseau por haber confesado sus pecados, no a un sacerdote, sino al universo». Y Wilde, con ese estilo suyo tan característico, delicado, afectado y siempre feliz, alude en forma indirecta a las memorias de Benvenuto Cellini, a Montaigne, a San Agustín, al Cardenal Manning, a Pepys. «Cuando las personas nos hablan de otras, suelen ser pesadas. Cuando hablan de sí mismas, son casi siempre interesantes, y si uno pudiera hacerlas callar cuando comienzan a fatigarnos, con la misma facilidad con que cerramos un libro que nos aburre, serían absolutamente perfectas».

Otro irlandés contemporáneo de Wilde, George Bernard Shaw, dice que las mejores autobiografías son confesiones, pero que si un hombre es un escritor profundo, todas sus obras son confesiones. En *Sixteen Self Sketches (Dieciséis esbozos de mí mismo)*, Bernard Shaw no le perdona a Goethe haber escrito *Poesía y verdad*, salvo los primeros capítulos en que habla de su niñez. Otro tanto dice de Rousseau. Bernard Shaw se considera una de las pocas personas que han leído *Las confesiones* hasta el final, pero sólo le interesan el Rousseau niño y el Rousseau adolescente —lo que él considera la parte más atractiva de cualquier libro de memorias— ese Rousseau que «era un joven vagabundo, vicioso, ladrón, ingrato, pero sensible a la belleza de las cosas y lleno del amor sagrado de la naturaleza». Estas palabras no son de Bernard Shaw, sino de Anatole France, de *La Vie Littéraire*,

* *Fragmento inédito del libro de conversaciones con Ricardo Piglia.*

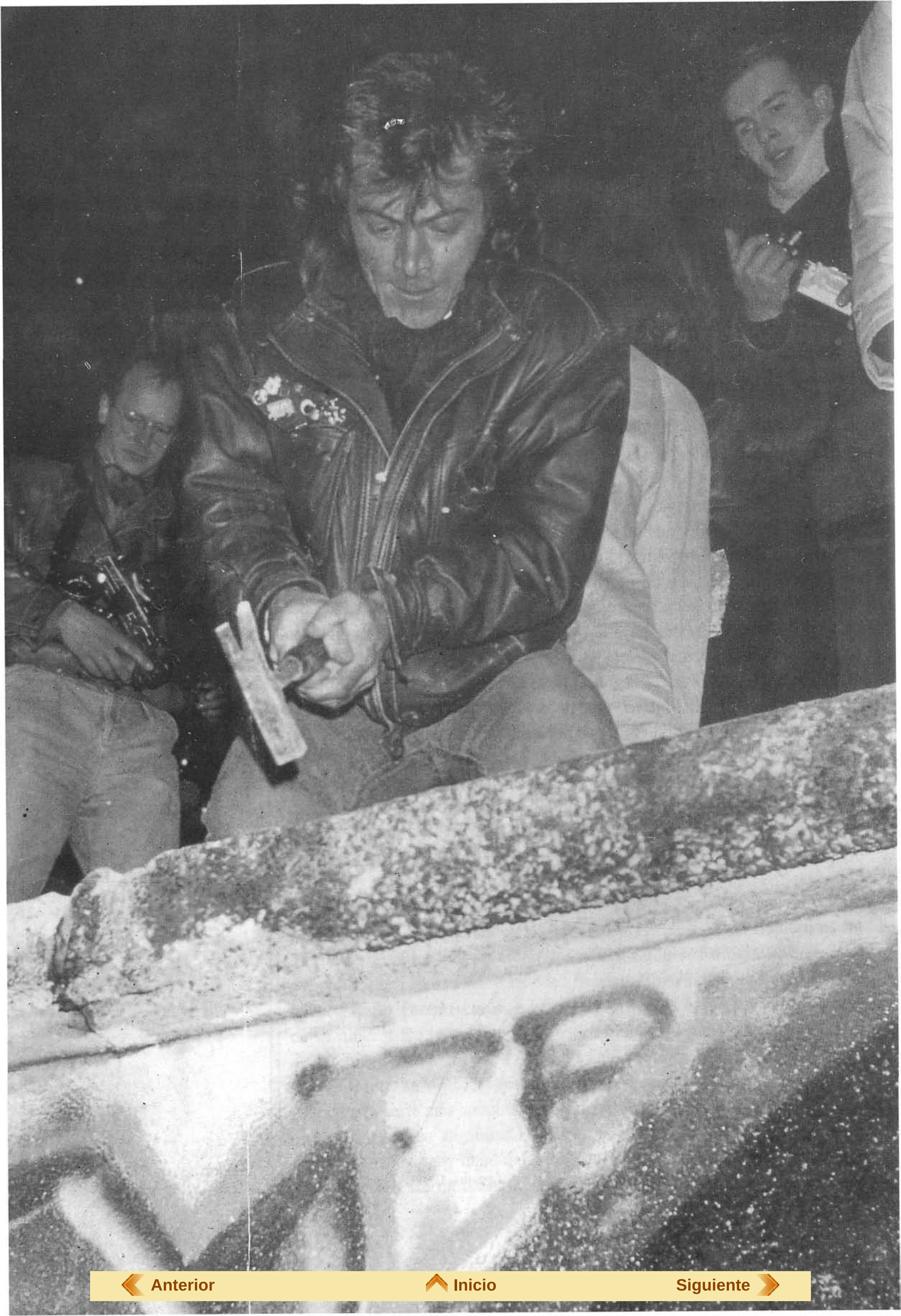


y con estas palabras empecé yo un artículo sobre *Las confesiones* que publiqué a los diecinueve años. Por eso las sé de memoria. Siempre me ha hecho gracia el hecho de que basta que un escritor sostenga una opinión para que otro escritor afirme lo contrario, irremediablemente. Ya ven, Anatole France, por quien no siento ningún desprecio —alguien me ha dicho que ahora, en Francia, después de muchos y muchos años de olvido, no por parte del gran público, sino de los escritores, los mismos escritores lo están poniendo nuevamente de moda—, Anatole France, a fines del siglo pasado, decía que nadie abre *Emilio* o *La Nueva Heloísa,* pero que *Las confesiones* se leerán siempre. Bernard Shaw, a principios de este siglo, dice que tiene un vivo recuerdo de Madame de Warens, que lo inició a Rousseau en el amor cuando tenía dieciséis años, pero que no conserva la menor impresión de Madame d'Houdetot, de quien Rousseau se enamoró a los cuarenta y cinco años, y que sólo recuerda el nombre. En suma, sostiene que *Las confesiones* no nos dicen nada importante sobre Rousseau, el hombre adulto. Sus obras nos cuentan todo lo que necesitamos saber acerca de él. Exactamente lo contrario que Anatole France. Realmente, es gracioso. Por eso, porque soy un escritor o, mejor dicho, porque me considero un escritor, soy porque siempre he aspirado a serlo, partidario de la libertad. Quiero que en la vida haya la misma libertad que en la buena literatura, la misma diversidad de opiniones.

— Ese artículo sobre *Las confesiones,* ¿no lo incluiste en *Páginas de José Bianco?*

— No. Apareció en *Síntesis,* una revista que sostenían Martín y Carlos Noel. Ni siquiera lo conservo. Pero volvamos a las memorias. Quizá Bernard Shaw tenga razón cuando sostiene que la parte más interesante de cualquier autobiografía —él dice *readablest*— es la infancia y la primera juventud.

José Bianco





El sueño romántico de Europa

A Lucio Godi, nella vicina lontananza

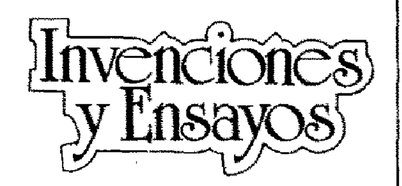
1. De la diseminación de Europa

Son las cinco de la tarde del 1 de enero de 1993 en una gélida Praga, envuelta en un sudario blanco que parece, paradójicamente, proteger a la ciudad de la irrupción de una noche sin luminarias. Sin referencias. En el interior de la esbelta catedral de San Vito, en el centro de Hradcani, se celebra una ceremonia solemne: nace la república checa. Los padres levantan a sus hijos en volandas para que graben en su memoria ese momento. Nadie, con todo, está alegre. En los rostros, tensa expectación. Las graves palabras de Vaclav Havel parecen acentuar la impresión de que se tratara, más bien, de un *requiem*, y no de un jubiloso *tedeum*. Asistimos a la descomposición de unos miembros trabajosamente anudados hace 75 años, en el Tratado de Versalles. Checoslovaquia se ha roto. Ahora crece el temor de que Eslovaquia, pobre y aislada, proyecte sus frustraciones contra las minorías étnicas (húngaros, gitanos) que se agolpan en los márgenes del territorio oficialmente determinado: cientos de miles de posibles desplazados del lugar en que están sus iglesias y cementerios: sus dioses, sus santos y sus muertos.

Unos cientos de kilómetros al sur, en otros desdichados *membra disjecta* del imperio austrohúngaro, se destruye laboriosamente toda esperanza de convivencia futura. Sobre las ruinas del sueño de una comunidad internacional basada en la fraternidad obrera, sin clases ni fronteras, se agitan como espantajos los viejos espectros de las razas, de la disparidad de lenguas y religiones.

Y sin embargo, ese mismo día se han levantado —¿para siempre?— las fronteras que separaban a los estados de la Comunidad Europea. Un levan-

En página anterior: Berlín, 9 de noviembre de 1989, la caída del muro.



tamiento que contribuye, paradójicamente, a realzar las diferencias culturales, lingüísticas, históricas. Dentro de ese gigantesco marco no cabe ya la beata satisfacción de que la sonrisa del vecino de compartimento se abra en la flor de palabras comunes, compartidas. El otro está ya en el interior. En la estación berlinesa del *Zoologischer Garten* unos ateridos vendedores ofrecen cigarrillos americanos a mitad de precio. Las palabras que cruzan entre sí delatan una vieja *koinonía* latina. Son rumanos. En la Puerta de Brandemburgo, ahora felizmente transitable (no sin estremecimientos), refugiados o rezagados rusos ofrecen en vano exiguas mercancías, irrisorias reliquias del antiguo miedo: gorros de piel del ejército soviético, insignias, catalejos.

Europa: una extensa piel tachonada de «manchas» inasimilables. Entre la diseminación y la recomposición, ¿qué puede significar, hoy, la «conciencia europea»? ¿Es posible seguir hablando sin pudor de *la* historia de Europa, como si los diversos tiempos de las gentes que la cruzan pudieran aunarse sin sangre ni violencia en el tiempo, un tiempo ya pensado como acabado y cumplido? Irrisión de la ideología del fin de la historia. Irrisión del sueño de la capitalidad de los espacios centrados en un solo espacio: el capital de la capital. *Caput mundi.* Europa como avanzada, como vanguardia. Imposible hablar hoy de ello sin sentir una suerte de náusea.

La Europa decimonónica, cosmopolita a fuerza de reducir el cosmos a una *scala aurea* medida por la estrella de un centro que conjuntara fuerza y saber, se ha desvanecido. En verdad, nunca existió. Sólo hubo centros, ejes, polos de atracción y repulsión entre los que se desgarraron tierras y hombres. Hoy se produce, más bien, un fenómeno de *implosión:* el mundo variopinto, caótico, está ya en Europa. *Es* Europa: Europa es el magrebí de Getafe, el campesino musulmán de Kósovo, el pakistaní que regenta una hermosa lavandería de Liverpool, el japonés que dirige sus negocios de informática desde Düsseldorf. No es que Europa deba abrirse —por no se sabe qué esfuerzos de solidaridad y tolerancia— a lo extraño y ajeno. Es que ella es ya, irremisiblemente, el *tópos* común de lo extraño: el lugar (llanura platónica de la verdad) en el que lo extraño sale a la luz como extraño. Éste es el duro aprendizaje del europeo, hoy: *aprender a ser extranjero en la patria.* Europa: marcas de la *Heimatlosigkeit.* Territorio en el que se cumple la extrañeza del hombre respecto a la naturaleza y, por ende, respecto a sí mismo. *Omnitudo negationum:* espacio de huellas que difieren. Terreno del mestizaje.

Desde los griegos venimos dándole vueltas, trabajosamente, al arduo problema del *unum/multiplex:* identidad y diferencia. Como si fueran dos extremos, siendo lo deseable la fusión del uno en el otro. O bien el nihilismo de la uniformidad, de la geométrica compartimentación (el sueño de Mies van der Rohe es la pesadilla de la antigua Karl-Marx-Allee, en el Berlín



Este, con sus edificios-colmena), o bien la desintegración cantonalista: desprecio y odio al vecino, al próximo.

Sin embargo, hora es ya de que paremos mientes no en lo que reúne, por un lado, y en lo que disgrega, por otro, sino en la *conjunción* de reunión y separación. Sólo lo disperso es susceptible de reunión: lo fragmentario que muestra en su unión, *simbólicamente*, la huella de una unidad que nunca tuvo lugar: la huella de una unidad *futura*. Y sólo lo aunado es susceptible de separación: lo unitario que muestra en sus enlaces, *críticamente*, la promesa de una escisión que resta, pendiente: la promesa de una separación *pasada*.

Europa (εὐ, ῥοπη): peso que desciende, declive, mas también momento crítico, decisivo. Báscula del instante. Quizás en ella pensaba el judío errante y cosmopolita, alemán de Praga, enterrado en Suiza, ojo del vértigo del Tajo de Ronda y de la calma estepa rusa, cuando cerraba así sus *Elegías de Duino*:

> Y nosotros, pensando en la dicha *ascendente*,
> sentiríamos la conmoción,
> que casi nos trastorna,
> cuando algo dichoso *cae*[1].

Europa, parábola de la caída. Vuelo azaroso de Occidente. Y nosotros, oscilando bajo la presión fuerte (εὐροπὸν) del pensamiento que asciende y del sentimiento que precipita, que hace bajar la cabeza. Entiéndase bien: no se trata de pasar (paso maníaco-depresivo propio de la metafísica) del pensamiento al sentimiento, del vuelo libre a la caída, al pecado, sino de comprender —de *concebir*, hegelianamente— que lo uno anida ya (ya, de siempre) en lo otro, como su negación y mala entraña: que la raíz del pensamiento es el sentimiento que trastorna y precipita; que sólo hay, sólo *se da* el pliegue. Que caos sólo cabe en cosmos y, así, se con-forma. Tal, la mirada *romántica*. Por ello, no es extraño que fueran los poetas y visionarios románticos (cáncer del cosmopolita siglo XIX, el del sano sentido común) los primeros en atisbar el sentido de Europa como recomposición de constantes desgarramientos. Al respecto, quizá mi propia *impresión pensada* de un remoto confín de Sicilia pueda ayudar a ilustrar lo que ahora siento.

2. El contratiempo romántico

Cerca del mar se alza el Templo de Hera, en Agrigento (la sagrada Akragas de Empédocles). A una distancia suficiente como para dominar la sólida y a la vez aérea estructura de sus ruinas, cabe apreciar el juego sutil en que se entrelazan armónicamente columnas, vanos y paisaje. En esta bella proporción se da *mundo*. Pero si el peregrino se acerca a las cuatro

[1] *R. M. Rilke*, Duineser Elegien. X. [Werke. *Insel. Frankfurt/M. 1982 (2); II, 482]*: «*Und wir, die ansteigendes Glück / denken, empfänden die Rührung, / die uns bestürzt, wenn ein Glückliches* fällt».

gradas que constituyen el basamento, si se abre a la inundación de la opaca presencia de la piedra y deja resbalar la vista por sus erosionadas rugosidades, cae enseguida en la cuenta de que el templo, erigido en honor de la celeste Hera que protege las nupcias, está hecho de *mar petrificado.* Los otrora bien cortados sillares casi piden que la mano palpe los fósiles amalgamados, apretados para asegurar una consistencia de siglos. Numulites, amonites se superponen, hienden y espacian entre sí, ocultando a su vez, cual si de un palimpsesto cósmico se tratara, miríadas de fantásticas formas que esperan salir a la luz gracias a la acción combinada del viento, el salitre y el sol. En este caos compacto se guarda *tierra.*

La mirada primera, distanciadora y abarcadora, que todo lo reduce a proporción y relación, a *razón,* es una mirada clásica. El contacto cálido y estremecido con el origen, un origen propiciado y hollado por el futuro (la acción posterior de los elementos sobre el antes liso y llano basamento), deja paso a un sentimiento *romántico.* El caos hace aquí acto de presencia dentro de los límites, severos y simétricos, de la forma dórica. Dentro y al fondo de la bien recortada, delimitada figura, técnicamente trabajada, se presiente la infinitud de lo informe.

Creo que éste es el rasgo esencial de la actitud romántica: en lo conocido, dejar que irrumpa lo desconocido; tener ese «sentido de lo invisible» que exigía, para su época, Novalis. Si esto es así, está claro que mirada clásica y pálpito romántico son actitudes, esenciales y recurrentes, intrínsecas y a la vez copertenecientes, del hombre, o al menos del hombre occidental. Sin embargo, hay una señalada época —también ella, bien delimitada: entre 1789 y 1848— en que lo romántico, dentro del marco de las revoluciones europeas, de innegable sabor clásico, se hace movimiento y reflexión, sacando a la luz presupuestos y anhelos. Sólo desde esta herencia, todavía no agotada, ni con mucho, podemos retrospectivamente —anacrónicamente, si se quiere— descifrar componentes románticos en constelaciones pasadas. Soy *yo,* hijo tardío y seguramente mestizo del romanticismo europeo, el que aprecia, en el sustentáculo pétreo, el *símbolo,* la fusión de lo sólido y lo fluido en *esta* grada determinada, la devolución al mar originario de algo que en su día sirvió de cierre macizo del subsuelo inferior, infernal, y de base para levantar un himno a la fuerza ordenadora de lo alto, del cielo. Y todo ello, ocasionado por la contemplación de una *ruina,* de algo que no encuentra sitio ni provecho *al presente,* en el presente, sino que es algo así como una devolución, una re-vuelta de un origen siempre sido y desplazado pero que, centrado en y como *monumento,* avisa a la vez de la fragilidad y mortalidad de la obra humana y de la conversión de la historia —que escande, distancia, ordena los tiempos— en naturaleza, donde todas las cosas volverán a ser *una...* pero todavía no.



El romántico vive en este entretiempo, en este contra-tiempo: entre la nostalgia y la esperanza, exiliado, pues, de su propio tiempo, en el que no se reconoce. Como señala admirablemente Romano Guardini, el romántico es un *Wanderer, der Heim will*[2], un peregrino que ansía volver al hogar, sabiendo, con todo, que esa vuelta implica disolución y muerte.

Basta parar mientes en este hecho crucial: que el reingreso en el origen es una fusión con un magma todavía inorgánico —o más bien, puesto que se vislumbra desde un futuro fantásticamente curvado, a redrotiempo, *ya no* orgánico—, para desechar todas esas banales ideas de que los poetas y pensadores románticos han sido o siguen siendo unos reaccionarios, unos *nostálgicos del pasado;* la acusación no tiene sentido, por la sencilla razón de que ese pasado no existió jamás en el tiempo, ni como tiempo; en todo caso, ese supuesto pasado, ese origen desplazado existirá en el futuro, cuando sea ya demasiado tarde para contemplarlo y fijarlo como una etapa más en el desarrollo de la Humanidad. *El origen se guarda en la huella de la ruina.* En una palabra: el pasado originario está, justamente como *palimpsesto,* impidiendo la conformidad, la adecuación del hombre con su tiempo, y con su mundo. Es él quien rechaza la placidez burguesa (*filistea,* se decía) del contento con lo que hay; la reinvención continua de *mitos del origen* exige del hombre esa extrañeza que Jon Sobrino, el teólogo de la liberación y romántico quizá *sans le savoir,* concentraba hace muy poco en el imperativo de la *castidad:* no querer tocarlo todo, o sea: manipularlo y ponerlo a disposición, porque en toda cosa irradia el infinito del misterio, el secreto del tiempo.

Es este desasosiego el que a mi ver explica un hecho sobre el que por lo común no se paran mientes: el movimiento histórico que convencionalmente denominamos como romanticismo es un fenómeno *parasitario,* una enfermedad, en suma, con lo que vendríamos a dar la razón al orondo Goethe cuando opinaba brutalmente que ser clásico es estar sano; y ser romántico, estar enfermo. De entre muchas citas posibles, escojo este veredicto, de 1825: «El romanticismo no es en absoluto ridículo: es una enfermedad como el sonambulismo o la epilepsia. Un romántico es un hombre cuya mente empieza a desvariar»[3].

No ha existido jamás, en efecto, *el* romanticismo, entendiendo como «época comprehendida en pensamientos», según el famoso *dictum* hegeliano. El romanticismo histórico se ha dado *a la contra, in partibus infidelium:* en el seno de la Francia posrevolucionaria, imperialmente neoclásica y luego plácidamente restauradora; en la Inglaterra soberbiamente asentada en su dominio marítimo y que mira desde él con desdén a la Santa Alianza, tildándola por boca de Castlereagh y Canning de: «an European Areopagus»[4]; en España, cuyos más importantes portavoces ideológicos confunden en su

[2] Erscheinung und Wesen der Romantik *(1948). En: H. Prang (Hrg.),* Begriffsbestimmung der Romantik. *Darmstadt 1972, pág. 342.*

[3] *Cyprien Desmarais,* Essai sur le classique et le romantique *(cit. en R. Picard,* El romanticismo social, *México 1986, pág. 23).*

[4] *En J. L. Talmon,* Romanticism and Revolt, *Londres 1967, pág. 104.*



odio ultramontano (y no sin razón, como veremos) jacobinismo y romanticismo y encierran el país en un pasado obstinadamente hecho presente y, ése sí, bien real[5], mientras que los espíritus genuinamente románticos —un Espronceda, un duque de Rivas— siguen el camino del destierro; en la nonata Italia, con el enclaustramiento y exilio interior de Leopardi, en lucha despiadada contra su propio padre, o exterior de Mazzini, el agitador visionario; en Alemania, en fin, y sobre todo, sobre la que se extiende el sopor gris de la época Biedermeier.

Y en justa correspondencia, todos los grandes pensadores y poetas románticos han sido *apátridas,* extranjeros en su propia tierra, o en la ajena. Así lo fueron también sus padres espirituales: el ginebrino Rousseau, buscando en vano un refugio en Francia o en Inglaterra, encastillándose en fin en el Lago de Bienne; o Herder, leal súbdito de la emperatriz de Rusia, escogiendo como patria adoptiva la ciudad hanseática de Riga a la vez que soñaba con la futura integración de los pueblos como leibnizianas mónadas vivas, soñando con una cultura orgánica alemana desde fuera, al margen. Y luego, en pléyade portentosa, el ingeniero de minas Friedrich von Hardenberg, que alienta desde Freiberg el modelo progresista de la ciencia moderna: «accesibilidad y control, producción organizada y comunicación internacional del saber»[6], a la vez que, intro-vertido como Novalis, avista la «Flor azul» como conjunción (impensable, para el entendimiento burgués) de *amor* como forma de autoconocimiento, *muerte* como iniciación en el «mundo invisible» y *poesía* como ejercitación de la «infinita conciencia en constante trascendencia». O Friedrich Schlegel, prusiano del Norte al servicio del príncipe de Metternich, despreciado y pronto despedido por los burócratas de éste como peligroso soñador, sin encontrar jamás un puesto fijo ni aun como profesor, corriendo desalado entre Jena, Colonia, Munich y Viena, los ojos puestos en la fuerza primordial que vino de Asia, a la que al fin urge a los alemanes a regresar, queriendo convertir así su destino errante en la misión colectiva de un pueblo por nacer[7]: de Alemania (la misma Alemania que le negó posición y sustento), entendida junto con los italianos (la otra nación irredenta) como nuevo *pueblo elegido* de Dios[8]. O Franz von Baader, que ansía reconciliar las tres grandes confesiones cristianas en los márgenes de la descompuesta cristiandad: en San Petersburgo, acariciando el proyecto de ser nombrado «Literarischer Korrespondent» por Alejandro I, y aun de fundar en Rusia una academia para acabar con la «separación y oposición de ciencia y religión»[9]. O Joseph Görres, el ardiente Proteo, primero fanático jacobino, luego defensor a ultranza de la Santa Alianza y que, como Baader, envía memoriales al zar para que Rusia, «colonia de Europa», proteja a la cultura del peligro combinado de Asia y América. O también Heinrich Heine, el romántico antirromántico, el poe-

[5] *Cf. J. Donoso Cortés,* El clasicismo y el romanticismo *(1838).* Obras *II, 5-41.*

[6] *H. Böhme,* Montan-Bau und Berg-Geheimnis. *En: Chr. Jamme/G. Kurz,* Idealismus und Aufklärung. *Stuttgart 1988, pág. 64.*

[7] *Fr. Schlegel,* Gedanken (1808/09). *KA XIX, 282 (139):* «Rückkehr nach Asien *ist die Bestimmung der Deutschen*».

[8] Ibíd. *KA XIX, 267 (29).*

[9] *En: D. Tschizewskij/D. Groh (Hrg),* Europa und Russland. Texte zum Problem des westeuropäischen und russischen Selbstverständnisses. *Darmstadt 1959, pág. 87.*



ta judío que vive en Francia, a la que ve como «el pueblo elegido de la nueva religión», de la religión de la libertad, con París como «la nueva Jerusalén»[10]. Todos ellos tienen, en definitiva, al menos un rasgo decisivo en común: ven la salvación en el pueblo *ajeno*, ya sea una Austria volcada míticamente hacia Asia, la Rusia convertida en el Oriente de Europa o la Francia como sede de las libertades aherrojadas en la querida, íntima Alemania de Heine (seguramente el poeta más *alemán* que haya tenido esa tierra). Otros románticos van a morir a una Grecia real, pero idealizada en sus empeños (Lord Byron, en Missolonghi), o ideal, pero realizada en sus versos (Hölderlin, en la torre sobre el Neckar).

¿A qué seguir? Por cierto, nada más ridículo ni falso, tras lo que hemos visto, que la banal acusación de que el romanticismo haya engendrado el sentimiento *nacionalista* que se apoderará de Europa en la segunda mitad del siglo pasado, con su epicentro en la guerra franco-prusiana (denostada por Nietzsche, ese romántico rezagado, sin patria, el solitario de Sils-Maria y de la Piazza Minerva romana, y que ingresa en la noche de la locura en Turín). El destino del romántico es el mismo de *Melmoth, el errabundo.* Y como el apátrida romántico se encuentra extraño en el tiempo y espacio en el que le ha sido dado vivir, como su intrínseca constitución es ucrónica y utópica, *inventa* un pasado mítico, esencial: la India en Schlegel y Görres, la Grecia pelásgica en Creuzer, una Edad Media ideal en Novalis; o bien construye espacios imaginarios en los márgenes, allí donde Europa se encuentra —o se encontró, *in illo tempore*— con África y el Islam, levantando así el arabesco, enseguida degenerado en *patische*, de unas brumosas y caballerescas España o Sicilia, o bien de Grecia y Hungría como escudos —permeables— contra el imperio otomano.

Pero el sueño más grandioso del movimiento romántico es *escatológico:* está en el futuro de una tierra ya existente, y sobre la que el poeta se desplaza, inquieto; una tierra, empero, que en su desgarramiento ha olvidado lo que ella, de siempre, ha sido y sigue siendo. Una tierra, pues, *fuera de sí* (de este modo devuelve el poeta a sus contemporáneos la acusación de locura). El movimiento romántico es el grupo, despreciado y temido a la vez, *portador de la invención de Europa* como patria común y, también, como promesa *in nuce* de una humanidad reunificada, en la que el arte vuelve a ser naturaleza, pero ahora de manera orgánica, articulada: no la Europa de las alianzas principescas que defendiera ilustradamente el Abbé de Saint-Pierre, no la *Gelehrtenrepublik* de Wieland ni la *Weltrepublik* kantiana, ni tampoco la Europa de la Santa Alianza (aunque Schlegel y Görres creyeran ilusionadamente que ella habría de ser el *instrumento* temporal de una reunificación popular, tras la que la Alianza se autodisolvería), ni mucho menos la Europa de las naciones de Disraeli, Bismarck o Napoleón

[10] Englische Fragmente *(1828). En: P. M. Lützeler,* Europa. *Frankfurt/M. 1982, pág. 461.*

III (al contrario, esa Europa, desgarrada en guerras fratricidas, supondría el final del movimiento *histórico* del romanticismo). El sueño romántico de Europa es el de una *Europa de los pueblos,* magníficamente diversos en sus recuperadas señas de identidad lingüística y cultural, y unificados, no mediante una liga de Estados o naciones, sino bajo una instancia *espiritual,* ajena a la lucha entre Estados. Sin este componente unificador, centrado en la religión, el movimiento romántico resulta incomprensible. Los diversos miembros de esta *Geistesbrüderlichkeit* se separan, desde luego, en la propuesta de concreción y centralización de esa instancia: pero para todos ellos, Europa será un continente plural en lo cultural y político pero unificado, cohesionado por la religión, o no será. Unos, siguiendo a Joseph de Maistre y Chateaubriand, ven en el Papado ese poder supremo, justamente por la exigüidad de los dominios temporales del Papa. Así lo entienden, por un tiempo, Friedrich Schlegel o Vincenzo Gioberti. Otros, como Giuseppe Mazzini, sueñan con una confederación republicana de pueblos surgidos de la levadura de razas y culturas irredentas, sin configuración —por fortuna, creen— como Estado-nación: Polonia, la nación mártir, despedazada; la Italia del *risorgimento,* o la Alemania capaz de sacudir de sí el doble yugo de Austria y Prusia. La *Giovine Europa,* ese movimiento de proscritos, enlazaría así armónicamente las tres estirpes: eslava, latina y germánica.

Los románticos liberales, en fin, como Heine y Victor Hugo, creen en una verdadera transfiguración —transustanciación, diríamos— de Francia, que se autosacrificaría al derramar generosamente por entre las naciones «menores» los ideales de libertad, igualdad y progreso, guiados por la estrella polar de la ciencia y convirtiéndose así —como el *Empédocles* de Hölderlin— en el ave fénix del que surgiría la humanidad. Nada más romántico que el mito hugoliano de esta autosupresión, reflejado en el discurso de salutación a la Exposición Universal de París (1867): «¡Oh, Francia, adiós! Tú eres demasiado grande para no ser más que una patria. Uno se separa de su madre que se ha convertido en diosa. Todavía un poco de tiempo y te desvanecerás en la transfiguración. Eres tan grande que no vas a existir más. Tú no serás Francia, tú serás la humanidad... y lo mismo que Roma se convirtió en la cristiandad, tú, Francia, te conviertes en el mundo»[11].

Un poco de tiempo más, sólo tres años, y Francia y Prusia (los dos centros de cultura y poder por cuya unificación, con centro en París, *capitale de l'Univers,* combatiera el Schlegel dubitante del *Reise nach Frankreich*[12]) se enfrentarían en una guerra premonitoria de las catástrofes mundiales de nuestro siglo.

¿Qué había ocurrido? ¿Cuáles son las razones del fracaso del ideal romántico de Europa? Dos fáciles salidas, tan extremas como inocuas, se han

[11] *En: D. de Rougemont,* Tres milenios de Europa. *Madrid 1963, pág. 245.*
[12] *Cf. KA VII, 56-79.*



dado; la primera es la más común: el romántico, al fin poeta aun cuando escriba historia (como Schlegel), se ocupe de economía (como Adam Müller) o investigue los mitos y el folklore del pasado europeo (como Creuzer o los hermanos Grimm), es incapaz de comprender los mecanismos *reales*, económicos, industriales o geopolíticos, que movían la Europa restauracionista, y por ello se forja en su delirio un mundo *ad hoc* al que escapar, librándose así ilusoriamente de una realidad que le asquea. Según esta concepción, cara a un Lukács tardoconverso, ser romántico es sinónimo de ser *reaccionario* o, en el mejor de los casos, nostálgico frustrado (caso Hölderlin) o inoperante (caso Bécquer). Esa opinión olvida el hecho palmario de que las fuerzas de verdad reaccionarias, sea por el ejercicio fáctico del poder (el príncipe de Metternich, Guillermo Federico IV o Nicolás I), sea por su apoyo ideológico (Joseph de Maistre, Donoso Cortés, Jaime Balmes, el nacimiento de la neoescolástica en Italia, y luego en Bélgica) se opusieron vigorosamente a ese movimiento, al que acabarían aplastando con tanta mayor facilidad cuanto que los románticos —al contrario de saintsimonistas, fourieristas, socialistas o fabianos— nunca constituyeron movimientos organizados de masas (algo que habría ido contra su propia definición), sino un conjunto de *individuos* dispersos y aún en lucha entre sí (*Die romantische Schule*, de Heine, es un buen ejemplo de este afán autodestructor, en su purismo).

La segunda salida podría ser tildada de *ultrarromántica*: como buenos utopistas, los románticos habrían adelantado ideales, incomprensibles para su época, y que sólo ahora encontrarían una posibilidad de hacerse efectivos. Buena prueba de ello sería el clamor actual en torno a una nueva religión, la virulencia de insurrecciones populares en nombre de etnias irredentas o masacradas en nuestros días, como en el caso del derrumbamiento de la Unión Soviética o la desmembración de la Yugoslavia titista. Podría incluso creerse que esta concepción (el romántico como profeta de los cataclismos de este final de siglo) habría sido ya adelantada por los acontecimientos del pasado siglo. Por ejemplo: bastaría con leer el alegato *Pour la Serbie* (1876) de Victor Hugo, arrebatado llamamiento a Europa contra las atrocidades de Achmet Pachá contra el pueblo serbio, para darse cuenta de que el horror es el mismo (sólo que ahora sería Serbia, con el apoyo más o menos tácito de Croacia, la que se aprestaría a eliminar —purificación étnica— los restos bosnios del imperio otomano). Leamos algunos elocuentes pasajes, cambiando mentalmente Balak por Sarajevo, o por Motzar: «En esta misma hora, muy cerca de nosotros, ahí, bajo nuestros ojos, se mata, se incendia, se saquea, se extermina, se degüella a los padres y las madres... tal o cual ciudad, por ejemplo Balak, queda reducida en algunas horas de 9.000 habitantes a 1.300»[13]. ¿Y quién no aprobaría la conclusión

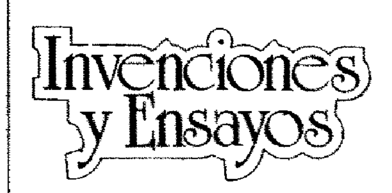
[13] *En: D. de Rougemont,* op. cit., *pág. 258.*



que de esta matanza extrae Victor Hugo?: «Lo que pasa en Serbia demuestra la necesidad de los estados unidos de Europa. Que a los gobernantes desunidos sucedan los pueblos fundidos». Pues bien, yo, sin ir más lejos, no sacaría con tanta alegría esa conclusión, en los términos propuestos por el gran poeta. Para empezar, ¿habría dicho lo mismo hoy, cuando es un musulmán —y de supuesta etnia oriental— el sacrificado, y no el cristiano y europeo serbio? Lo que Hugo postula es «una nacionalidad europea, un gobierno uno,... teniendo por ciudad y por capital a París; es decir, la libertad teniendo por capital la luz»[14]. En una palabra: se postula la consecución final de la idea jacobina y napoleónica, *por otros medios*.

Creo que ésta es la razón última del fracaso del sueño romántico de Europa. Y como siempre, podemos aprender más de un fracaso que de una realización. Me parece que no se ha parado suficientemente mientes en dos hechos fundamentales: en primer lugar, que el movimiento romántico, en sus mejores representantes, no ha pretendido la *realización fáctica* de sus ideales, sino que ha forjado un *mito*, una suerte de idea regulativa *(sensu kantiano)* que habría de dirigir, a través de los medios tortuosos de la «astucia de la razón», los pasos de los dirigentes europeos; en segundo lugar, que ese mito recoge el ideal del desaparecido sacro imperio romano germánico, a través de la mediación de la jacobina *république universelle* y del subsiguiente imperio napoleónico, cambiando los centros de poder o la concreción de ese sueño, en definitiva imperial, pero sin tocar un ápice los presupuestos básicos, que bien podrían ser denominados como *metafísicos*, a saber: la creencia en un todo (en los jacobinos, mecánico; en los románticos, orgánico) anterior y superior a las partes; *item* más, la creencia en una unidad (bien ilustrada, en el fondo) de base, que se va forjando subterráneamente sin hiatos, y que constituiría algo así como una *aurea catena gentium* en la que se enlazarían piramidalmente individuo, pueblo, nación (sin pasar por el Estado: ese «monstruo frío», ya se sabe), Europa, Humanidad, y en el que todo lo extraño y ajeno quedaría como *amenaza* (es constante en el movimiento romántico —y en sus secuelas, como en el Heidegger de la *Einführung in die Metaphysik*— la angustia ante la tenaza del Asia profunda y de la joven América), o bien como restos que habrían de ir integrándose, sea por las «luces» de una Francia transfigurada, por el influjo cristiano del imperio austrohúngaro o por la benéfica *Verschmelzung* operada desde el Papado. Europa se configuraría así como una *unidad vital* contra su propio pasado (Asia) o por temor a su propio futuro (América), o bien tendería a aglutinar esos componentes por la fuerza de un imperio-guía, religiosamente transfigurado. En este sentido, la reaccionaria Santa Alianza, que pretendía —no menos ilusoriamente— restaurar el *ancien régime* de las dinastías patrimonialistas sabía muy bien (mejor

[14] Ibíd.



que muchos marxistas de salón) contra quién luchaba, y dónde estaba realmente el enemigo.

Dejando aparte las toscas explicaciones psicologistas y aun psiquiátricas, de seguir las cuales los románticos habrían de ser vistos como verdaderos esquizofrénicos; y haciendo caso omiso de las no menos banales «explicaciones» de arribismo y oportunismo, ¿cómo dar cuenta desde luego del supuesto «cambio profundo» en las actitudes de los mejores pensadores románticos alemanes que, como Schlegel y Görres, por no hablar de Hölderlin[15], habrían sido primero fanáticos jacobinos para acabar al servicio del príncipe de *Mitternacht*, o sea: de «Medianoche», como jocosamente lo llamaban los liberales? ¿Y del cambio en sentido opuesto por el lado francés: hombres como Lamartine y Hugo, al comienzo leales realistas católicos convertidos luego a la causa republicana de la democracia universal? ¿O Gioberti, en Italia, que pasa de *Il Primato* —el Primado del Papa, tras algún que otro disfraz— a *Il Rinnovamento*, con su cadena: Roma civil-Italia-Europa? Mi respuesta es la siguiente: no se trató de cambios (psiquiátricos u oportunistas) para adaptarse a una situación variable, sino de adaptación de esa situación a un mismo ideal inmutable de base: el ideal de una Europa en la que presuntamente no serían necesarias —contra las severas y prosaicas admoniciones de Hegel, tildado de «filisteo» y de «hombre de madera» por Schlegel— *instituciones estatales* para su unificación, viendo a éstas como nocivas o, en el mejor de los casos, como instrumento liberal transitorio para acceder a la verdadera comunión universal, una comunión *anárquica* (y aquí hay que buscar la enemiga del otro poder decimonónico: el socialismo, de estirpe hegeliana, contra los románticos) en la que, por gradaciones naturales, se podría pasar del singular al universal sin el engorro de lo *particular*, de ese «término medio» negativo en el que habrían de hallarse los dos extremos. Es en ese larvado *anarquismo* romántico (que no deja de seguir moviendo míticamente a las autodenominadas «nacionalidades» oprimidas) donde encuentro la razón capital del fracaso del sueño romántico de Europa. El mejor y más noble de esos espíritus lo declaró una vez sin ambages: *Wahrhafte Anarchie ist das Zeugungselement der Religion*, «la anarquía de verdad es el elemento generador de la religión», afirma Novalis en el escrito emblemático de todo el romanticismo político: *Die Christenheit oder Europa* (1799)[16]. Y lo que me resulta en extremo significativo es que esa anarquía vaya indisolublemente unida al ideal de una reunión «natural» de todos los hombres (vamos, de los hombres, una vez convertidos a Europa o la cristiandad) bajo la égida de un hombre superior, de un santo (laico o no, eso no importa) que congregue a los fieles bajo una misma creencia. Pero en esa idea *patriarcal* de un hombre o una entidad —no menos mística: el pueblo elegido— se esconde justamente el ideal

[15] *Véase la ilustrativa obra de P. Bertaux,* Hölderlin y la Revolución francesa. *Barcelona 1992.*

[16] *En P. M. Lützeler,* op. cit., *pág. 70.*



revolucionario francés y, luego, el imperial napoleónico. Por eso, lo sepan (como lo sabían Heine, Hugo y Lamartine) o no (como lo olvidaron Hölderlin —*Ich will kein Jakobiner mehr sein!*—, Schlegel o Görres), los románticos son hijos (bastardos, si se quiere: el padre sería el genio herderiano de los pueblos) de la revolución, y Donoso Cortés no estaba en absoluto descaminado al unir en su odio visceral a jacobinos y románticos.

Veamos algunos ejemplos: «Yo lo juro, en el nombre de la fraternidad universal que vais a establecer, cada uno de vuestros combates será de hecho un paso hacia la paz, la humanidad y la felicidad de los pueblos». Esto no lo ha dicho un romántico, sino un Vergniaud, con ocasión de la «Fête de l'Humanité» celebrada por la Convención en 1792[17]. O bien: «El Oriente y el Occidente se abrazarán...» (uno cree poder terminar la frase, con Schlegel: en la migración germánica hacia Asia; pero no:) «...en el campo de la federación», dice el cosmopolita y neorromano Anacarsis Cloots en 1790[18].

Pero es un Ugo Foscolo, que sabe superar poéticamente tanto el utilitarismo prosaico de la Ilustración como el idealismo encendido y vacuo de la revolución, el primero (con Hölderlin) que sabe darse cuenta del signo *religioso* de los nuevos tiempos, de la nueva Europa: lo que en él alienta es la transustanciación de la relación entre el Dios trascendente y el individuo pecador, a través del odio (johánneo y agustiniano) al mundo, en una Nueva Alianza: la de la humanidad y los individuos, hermanados sobre la piel de un monstruo vencido y parcelado. Por un lado, el pueblo, asociado en una unidad mística de distinciones. Por otro, la conquista y sujeción de la naturaleza mediante la ciencia y la técnica. Y sin embargo, asociación y conquista precisan de un mediador extraordinario, de un mesías redentor (al igual que el vislumbrado al final del llamado *Aeltestes Systemprogramm des deutschen Idealismus*) que habrá de comportarse como un déspota: «E vero, pur troppo! che il fondatore di una repubblica deve essere un despota»[19].

El despotismo necesario propugnado por Foscolo se trueca empero enseguida en pesimismo: la justicia no existe sin la fuerza. Y la fuerza establece, aun sabiamente guiada, diferencias, disensiones, guerra. El ordenamiento pacífico de un pueblo, clave de la *pubblica utilità*, exige el estado general de guerra entre pueblos: un estado fundamental y perpetuo[20]. Los valores reivindicados por la revolución (ley, justicia y paz) renacen, así; mas dentro de cada Estado-nación. Y ésta se quiere constituida por la unión de la monarquía y la burguesía: una unión que engendra la *generosa passione, l'amore della patria*, pero que se alza contra la temida reunión de los extremos divino y natural: la nobleza y la plebe. Justicia-fuerza, pues, ejercida *ad extra* y *ad intra*. Los hombres, que rebajan hobessianamente sus

[17] *En:* D. de Rougemont, op. cit., *pág. 170.*

[18] Ibíd.

[19] Dedicatoria dell'Ode a Bonaparte libertatore *(1797). En:* Opere edite e postume. *Florencia 1850 s.; IX, 293.*

[20] Sull'origine e i limiti della giustizia. *En:* Edizione Nazionale. *VII, 168, 179.*



ansias de dominio en la razón de Estado, pueden aspirar a lo sumo a un cierto equilibrio orgánico entre autoridad y libertad, entre Estado e individuo. La *generosa passione* foscoliana ahoga así, en su raíz, los impulsos iniciales en pro de un continente obligado a unirse por el genio de Napoleón.

Con todo, la idea de una disensión necesaria (idea típicamente romántica) será recogida por Giacomo Leopardi con una profundidad abisal y, a la vez, con una altura en la expresión poética que sólo en un Hölderlin encuentran semejanza. También Leopardi, como Foscolo, se entrega al inicio de su andadura a un ideal «revolucionario» de corte schilleriano, en el que, transmutando la mezquina realidad, se aúnan la alabanza a la grandeza de la patria y sus glorias de antaño con el odio al dominio extranjero. Y también como en Foscolo se afirma el *amor propio* contra todo humanitarismo y cosmopolitismo, basados en la nociva sustitución de la naturaleza por la razón moderna. Una poderosa vena de pensamiento antiilustrado irrumpe así en los esbozos primeros del *Zibaldone:* querer «un popolo esattamente filosofo e ragionevole» es no ver «che ragione e vita sono due cose incompatibili»[21]. El único lenitivo del amor propio es, no el altruismo —abstracto y vacuo—, sino *l'amor di patria.* Ahora bien, todo amor a la patria es inseparable del odio al extranjero (y en el fondo, se basa en él). La patria, única e indivisible (según el ideal de la república francesa), es *excluyente.* Por eso, la gran pesadilla está constituida justamente por la antinatural creencia en una sociedad universal, en el amor a todos los hombres, olvidando que sólo hay sociedad en el rechazo al extraño y que Roma decayó precisamente cuando pretendió convertirse en crisol de pueblos, en un *potpourri* (en sentido literal: «olla podrida») de tolerancia (I, 458 s.).

De ahí se sigue la idea de que la filosofía moderna sea radicalmente *contra natura,* pues quiere hacer, en efecto, del mundo una fraternidad universal, una patria, y aspira a que *todos* los hombres se amen. Esa tendencia impuesta, afirma Leopardi, ha propiciado justamente el resultado opuesto: el *individualismo* nihilista y anárquico, en el que se dan tantas «patrias» como individuos (I, 149). Pero, ¿no hemos vuelto así a las aguas del pensamiento reaccionario, tan pujante en los años de la gran desilusión tras el terror? La concepción leopardina es, sin embargo, mucho más sutil, y escapa magníficamente de los extremos del idealismo *formal* revolucionario (propio, por ejemplo, del primer Fichte) y de la nostalgia apocalíptica de un De Maistre. En genial *ficción,* que recuerda en muchos de sus puntos a Novalis (como luego veremos), establece Leopardi el recuerdo *soñado* de un gobierno monárquico, mas no absoluto ni despótico (contra Foscolo): «una monarchia dove il re era padrone di tutto, e il subdito niente manco libero» (II, 3517). En ella, todos los hombres alcanzaban unidad mediante la subordinación de su egoísmo al bien común. Leopardi utiliza entonces este *sueño*

[21] *G. Leopardi,* Tutte le opere. *A cura di W. Bini. Florencia 1989 (3). (El* Zibaldone di pensieri *se cita señalando el volumen de esta edición y la página del original de Leopardi, como de costumbre. Aquí: I, 358.)*



primitivo como arma contra la monarquía real de su tiempo: absoluta, despótica y hereditaria (I, 574). El ideal regulativo, de resonancias rousseaunianas, obra así como *norte* de los esfuerzos de los hombres, que han de establecer, como estadios intermedios de aproximación a ese ideal, una monarquía constitucional garante de las *libertades democráticas* (I, 564). Dentro de un Estado democrático, en efecto, cada individuo se siente parte del todo, al que se adhiere como a sí mismo (I, 566). Se logra así la fusión entre libertad democrática y amor patrio, impensable para un Foscolo. Ahora bien, esa libertad debe tender constantemente a la instauración —o mejor, a la restauración— de esa sociedad primitiva de la edad de oro. Sin tal orientación, la democracia decae enseguida en igualdad uniforme y muerta, un estado de corrupción generalizada que hace tornarse al modo democrático de gobierno en oligarquía primero, luego en aristocracia y, por fin, en la monarquía tiránica coetánea. Sólo el pensamiento de aquel ideal de unión puede salvar a los hombres, pues: «Non è provato che la società quale ora è sia lo stato naturale dell'uomo» (I, 370; directamente contra Foscolo, que acababa afirmando, entre la resignación y el cinismo historicista: «Tutto quello che è, deve essere; e se non dovesse essere, non sarebbe»[22]).

Mas el rasgo característico del Leopardi maduro es el cambio de estimación respecto a la naturaleza (un rasgo que aparta al poeta de las ensoñaciones cordiales del primer romanticismo). Ésta va apareciendo, en efecto (ya desde el *Bruto minore*), como indiferente y aun *hostil* a los hombres. Las leyes de la Naturaleza presentan, desde luego, el rasgo inmutable de la repetición de lo igual (*Zibaldone* II, 4485); el hombre, por contra, es una diferencia irreductible *(amore di sè)*, tanto respecto de las cosas como de los otros hombres. De ahí esta vigorosa declaración de 1829: «La mia filosofia fa rea d'ogni cosa la natura, e discolpando gli uomini totalmente, rivolge l'odio, o se non altro il lamento, a principio più alto, all'origine vera de' mali de' viventi» (II, 4428).

Ahora bien, los *conductores de pueblos* son, en este sentido, encarnación de la naturaleza (*Natur im Subject,* llamaba Kant al genio). También ellos pretenden, por la fuerza, implantar una igualdad «natural» que conduce necesariamente a una tediosa repetición de lo igual. Consecuente y arrogantemente, Leopardi declara la guerra a *todos* los políticos de su tiempo: tanto a los restauradores del equilibrio europeo (Metternich) y a los apóstoles de la reacción (entre ellos, su propio padre: Monaldo Leopardi), como a los liberales (tildados de «barbati eroi») y progresistas, incapaces de hacer felices a los individuos de carne y hueso, y por ello forjadores de un hombre abstracto; una «felicidad» colectiva que planea, etérea, sobre las desdichas reales:

[22] Sull'origine e i limiti della giustizia; *ed. cit., VII, 179.*



...Ma novo e quasi
Divin consiglio ritrovàr gli eccelsi
Spirti del secol mio: che, non potendo
Felice in terra far persona alcuna,
L'uomo obbliando, a ricercar si diero
Una comun felicitade; e quella
Trovata agevolmente, essi di molti
Tristi e miseri tutti, un popol fanno
Lieto e felice: e tal portento, ancora
Da *pamphlets*, da reviste e da gazzette
Non dichiarato, il civil gregge ammira[23]. *

Sólo que, ¿cómo escapar de la tenaza entre la tiranía y la pseudemocracia formal, entre la obediencia al *capo* y el *regolamento esattissimo*? La solución insinuada por Leopardi, sin ser enteramente satisfactoria, es sin embargo bien sugerente. Esos extremos coinciden en el establecimiento de lo que el poeta denomina *società stretta*, «corruttrice della natura umana» (*Zibaldone*, I, 191). El hombre es, en efecto, de suyo, libre e independiente: su «igualdad» con los demás consiste exclusivamente en la irreductibilidad de su diferencia: lo distingue y divide, paradójicamente, su individualidad. Por el contrario, las necesidades sociales imponen dependencia y desigualdad (contra los ideales declamados), de modo que los individuos —especialmente los débiles— son incapaces de resistir y subsistir en el seno social. Todo ello genera justamente el acrecentamiento del *odio al extraño*, el egoísmo feroz: hay, al fin, tantos enemigos como hombrs (I, 890).

Frente a ese estado de «civiltà» propugna Leopardi una sociedad «lassa» (I, 873), escasa de vínculos. Una sociedad «scarsissima e larghissima» enderezada a la satisfacción de las necesidades primordiales: fundamentalmente, a la protección contra la naturaleza. Una naturaleza que, al fin, vencerá necesariamente en la lucha que los débiles seres humanos emprenden contra ella. Una lucha, sin embargo, en la que se juega la *dignidad* del hombre, que se sabe mortal y con todo se levanta, débil y magnífico, contra ese destino. No hay aquí *redención*, mas sí una llamada altiva a la solidaridad de los «perdedores». Es el *pesimismo* radical leopardino el que fomenta paradójicamente la necesaria unión entre los hombres, mientras que el optimismo historicista resulta a la postre reaccionario y conformista, en su sumisión al destino.

La *fe humanitaria* del último Leopardi está, así, dirigida contra el propio *interior* del hombre (la naturaleza, triunfante en el interior de cada uno de nosotros). La *social catena* contra la *empia natura* se basa, en suma, en el reconocimiento del sufrimiento y la *mortalidad* y, al mismo tiempo y en el mismo respecto, en la perentoria llamada a la unión —precaria y efímera— de los hombres contra la madre común, la gran enemiga:

[23] Palinodia al Marchese Gino Capponi, *vv. 197-207* (ed. cit., *III, 40*).

* *«...mas nuevo es casi/ divino consejo reencontrar los excelsos/ espíritus de mi siglo: que, no pudiendo/ hacer feliz a nadie en esta tierra,/ olvidando al hombre, se entregaron a buscar/ una común felicidad; y aquélla/ fácilmente encontrada y muchos de ellos/ tristes y miserables, hacen un pueblo/ alegre y feliz: y tal portento, todavía/ de* pamphlets, *revistas y gacetas/ no declarado, la grey civil admira.»*



Che veramente è rea, che de' mortali
Madre è di parto e di voler matrigna.
Costei chiama nimica; e incontro a questa
Congiunta esser pensando,
Siccome è il vero, ed ordinata in pria
L'umana compagnia,
Tutti fra sé confederati estima
Gli uomini, e tutti abbraccia
Con vero amor, porgendo
Valida e pronta ed aspettando aita
Negli alterni perigli e nelle angosce
Della guerra comune[24]. *

Leopardi, cantor de la tragedia del individuo, magnífico y libre en su natural fracaso. Sin sueños de redención, sin acomodamiento a «lo que hay», abierto al dolor y a la extrañeza: ¿no hay aquí acaso una superación, *desde dentro,* del romanticismo? ¿Y no cabe vislumbrar una base fecunda: la igualdad *de* las diferencias, no *en* la diferencia, para establecer un programa político de una futura Europa que luche contra sus propios orígenes naturales, y contra toda tendencia a la identidad, sea étnica o religiosa?

No fue ésta, sin embargo, la vía seguida por el romanticismo político. Es verdad que el romántico rechaza, ciertamente, el cosmopolitismo abstracto y mecánico de la Ilustración y de su terrorífica hija, y abjura de toda la parafernalia pseudo-romana inventada por la Convención y seguida por el emperador. Pero en modo alguno tira por la borda el *mesianismo* revolucionario y el ideal de una unidad histórica y geográfica sin fisuras; al contrario, pretende perfeccionar el modelo revistiéndolo de la carne y sangre de los pueblos, antes sojuzgados por las élites dinásticas; en una palabra: entroncando místicamente el ideal unitario de la revolución en el ámbito cultural y político, y el ideal pluralista del fenecido sacro imperio romano germánico, reconducido a su vez a unidad gracias a la fuerza religiosa, bien sea de un Papa idealizado, bien de un nuevo mesías, que para un Schlegel sería ¡el propio Novalis!, quedando él, modestamente, de San Pablo de la nueva mitología. Por eso Schlegel, en una fecha tan tardía como 1828 (tras su corta y malparada aventura burocrática cerca de Metternich) contrapone a su mito de un nuevo *Kaisertum,* y como enemigos igualmente dañinos, tanto: *das künstliche Verhältnis eines bloss dynamischen Gleichgewichtes* («la artificial relación de un equilibrio meramente dinámico»: el de la Santa Alianza, justamente) como la de: *einer allgemeinen republikanischen Staatengleichheit* («una igualdad general republicana de estados»: la propugnada por el último Gioberti o por Victor Hugo)[25].

Para bien y para mal, es la «anarquía verdadera» novalisiana, elevada a un aristocratismo utópico y progresista (el romántico no quiere volver al origen: quiere que el origen se realice de una vez, escatológica y quiliás-

[24] La ginestra o il fiore del deserto, *vv. 126-135 (ed. cit., III, 43).*

* *«Que verdaderamente es rea, que de los mortales/ es madre de parto y madrina de voluntad./ A esta llama enemiga y en su contra/ pensando ser una sola/ puesto que es verdad y ordenada al principio/ la humana compañía/ estimo a todos confederados entre sí/ a los hombres y a todos abraza/ con verdadero amor, aportando/ válida y rápida y esperando dolorosa/ los alternativos peligros y en las angustias/ de la guerra común.»*

[25] Philosophie der Geschichte. 12. Vorl. *(KA IX, 288).*



ticamente), la que da sentido al romanticismo, y a su vertiente política. Para bien, porque el romántico (en el que míticamente se funden, como en el emperador coronado en Roma en 1801, revolución universal de los espíritus e imperio religioso de las almas), fustigará inmisericorde el aprovechamiento burgués de la sangre derramada por aquellos que bien merecían haber sido saludados como verdaderos primeros «europeos»: los muertos de la *Grande Armée* napoleónica. Oigamos la voz apocalíptica de Schlegel (del mismo hombre que, por las mismas razones profundas, pondrá en relación después el nombre de Jesús con la «*Glorificación* del *Cordero* en el Apocalipsis»[26]):

> El hombre doméstico se configura según el modelo del rebaño en el que viene justamente alimentado, y especialmente según el del pastor divino; cuando está maduro, se planta y renuncia al necio deseo de moverse libremente, hasta que al fin se petrifica. ... Cifra su felicidad en haberse convertido en un número de la suma política, y puede considerarse acabado en todo respecto cuando, al final, deja de ser una persona humana para transformarse en una *figura (Figur)*. Y como los individuos, así la masa. Se alimentan, se casan, engendran hijos, envejecen y dejan tras de sí hijos que a su vez viven así, y que dejan tras de sí hijos semejantes, y así al infinito[27].

Ni Schlegel ni ningún romántico quiso convertirse en una *Figur* (hoy diríamos, en un *Fachidiot:* en un «idiota especialista»). De ahí la constante búsqueda de quebrantamiento de géneros, de ahí la irrupción de la poesía y el arte en la *vida pública*, de ahí el deseo de transformación interna, *íntima* de los hombres en sociedad. Sabían, con Novalis, que la «siniestra ocupación mercantil *(Unselige Geschäftigkeit)* devora el celeste vuelo inminente de la noche»[28], y que sólo la *Weg nach innen* de la *contemplatio* podía dar sentido a la activa mirada hacia fuera, a la *Selbsttätigkeit*, de modo que sólo entonces pueda el poeta-ingeniero cantar: *Gern will ich die fleissigen Hände rühern* («Con gusto moveré las manos laboriosas»)[29]. Sabían, con Görres, que sólo en un obrar moralmente orientado tiene «la actividad práctica su genio»[30], y que un presente no centrado en la relación del individuo/genio con el pueblo/Dios no sería otra cosa sino «en cierta medida un único y gran bostezo»[31].

Los románticos no han querido interpretar el mundo (como si éste fuera un decorado fijo y estático, listo para ser descifrado), sino transformarlo... comenzando por la disposición misma del individuo, o sea: pretendiendo en primer lugar una revolución interna («preguntando a los padres», como decía poéticamente Görres). Y como renegaban de la nación-Estado (la propia, según les repetían los detentadores de la propiedad) se forjaron el ideal de una nación de pueblos, construyendo además una línea de ancestros espirituales (Homero, Píndaro, Dante, Shakespeare, Calderón, Milton) en la que una futura Europa podría reconocer su procedencia. Pero no renegaron del ideal revolucionario de una fraternidad universal: sólo buscaron

[26] Zur Geschichte und Politik. *(1823) KA XXII, 157 (136).*

[27] Über die Philosophie *(1799). KA VIII (49).*

[28] Hymnen an die Nacht. *2* (Werke, *Berlín y Weimer 1983, pág. 4).*

[29] Ib., *4* (op. cit., *pág. 6).*

[30] Gesammelte Schriften. *Hrg. v. W. Schellberg, Colonia 1926 s., III, 49.*

[31] Ibíd., *III, 368.*

insuflar alma a ese ideal, proponiendo como modelo una figura individual ejemplar.

Veamos lo que nos dice de la revolución el supuesto apóstol de la nostalgia y la reacción, el mesías de la (frustrada) nueva religión, Novalis:

> La mayoría de los observadores de la revolución, especialmente los prudentes y entendidos, la han tenido por una enfermedad mortal y contagiosa. Se han quedado estancados en los síntomas... No se habían dado bien cuenta de que esta presunta enfermedad no es sino la crisis de la pubertad inminente *(eintretenden)*[32].

Son las palabras de un hijo de la revolución que pretende ir más allá de ésta: la revolución como pubertad del adulto que será Europa, de acuerdo con la analogía —bien ilustrada— entre el crecimiento del individuo y el del pueblo: «Un hombre perfecto es un pueblo en pequeño». Pero inmediatamente antes, el presunto retrógrado había afirmado: *Wir sollen ein Volk werden:* «Es nuestro deber llegar a ser un pueblo»[33]. Sólo así, como mito *hiperilustrado,* cabe a mi ver entender ese espléndido himno en prosa que es *Die Christenheit oder Europa.* La Edad Media allí cantada no es un ideal al que volver, sino un *eschatón:* el sueño regulativo del futuro[34]. Es verdad que en esos tiempos brillantes había *una sola (Ein)* fe, *un solo* y grande interés común y *un solo* soberano (el Papa), que unificaba las fuerzas políticas (adviértase el afán metafísico de unidad y totalidad que brilla en esas repeticiones de *Ein,* subrayadas por Novalis). Pero no menos verdad es que no estaba a la altura de la cabeza el cuerpo, o sea: «la humanidad», «por no estar suficientemente formada» (*gebildet:* «ilustrada»). Por una parte iba el amor unificante, por otra la vida cotidiana del comercio y los negocios (faltaba justamente la formación interior del individuo, el camino hacia dentro). De ahí la escisión; y de ahí también la necesidad de la reforma, afirmada con todo vigor por Novalis contra quienes lo acusan de «catolizante» (en él, «católico» guarda el sentido original de «universal», sin identificarse con el Papado romano, y menos con el de su tiempo. Por eso la tarea actual es en Novalis exactamente la misma que en Kant y en los tres amigos «revolucionarios» de Tubinga: *das Himmelreich zum einzigen Reiche auf dieser Welt zu machen* («hacer del reino de los cielos el único reino en este mundo»). La única acusación que Novalis dirige contra los reformadores protestantes es justamente aquélla por la que también por nosotros podrían ser tildados con razón de reaccionarios y oportunistas: «Haber encerrado, de manera antirreligiosa, a la religión dentro de límites estatales». Y, posteriormente, la acusación típicamente ilustrada, kantiana: haber entregado la religión a la filosofía, quedándose *en la muerta letra.* De esta manera, y en perfecta concordancia con el Hegel de la *Filosofía de la religión* de 1821 (el cual no podía conocer el poema, publicado póstumamente en 1826), Novalis pone el dedo en la llaga por lo que

[32] Blütenstaub *(105). (*Werke, *pág. 301).*

[33] Blütenstaub *(49). (*Werke, *pág. 287). Ver el siguiente par. 50: «Toda etapa de formación* (Bildung) *comienza por la niñez».*

[34] *Dada la brevedad del poema en prosa, remito en general a su reproducción en P. M. Lützeler,* op. cit., *págs. 57-79, o a* Werke, *págs. 325-346.*



hace al estado de división y desgarramiento íntimos de sus coetáneos: «La comunidad *(die Gemeinde)* vuelve a despedazarse, separada». Y los nuevos señores de la tierra se aprestan a ocupar, como «estados individuales y poderosos, la cátedra universal *(Universalstuhl)* vacante, transformándola en trono». Esto está escrito unos meses antes del golpe de mano napoleónico en el Consistorio, el 18 Brumario. El resultado que una política disgregadora produce en la vieja cristiandad es palmario: un puñado de Estados, enfrentados sangrientamente para unificar por la fuerza lo anteriormente vinculado por el espíritu, haciendo sustituir el valor cohesionador de la religión universal por un inventado e interesado patriotismo de fronteras estatales, y alentando para ello no sólo el odio a la religión, sino a todo objeto capaz de suscitar *entusiasmo* (*Enthusiasmus,* en el viejo sentido de «estar lleno de espíritu divino»), destruyendo así «fantasía y sentimiento, eticidad y amor a las artes, futuro y pasado (*Vorzeit:* "tiempo anterior")», en nombre de un presente gris, expandido por el cadáver del viejo continente. Frente a esa «supresión de toda huella de lo sagrado» no pide Novalis una vuelta atrás (como hará la Santa Alianza), sino justamente *eine zweite Reformation,* «una segunda reforma», porque —en consonancia de nuevo con el Hegel de la *Fenomenología*—: «ha llegado el tiempo de la resurrección». Y ese tiempo verá la venida «de un nuevo mesías en sus mil miembros». Un mesías repartido, no individualizado como Jesús, sino «visible para los creyentes bajo innumerables formas, consumido como pan y vino (cf. la elegía coetánea de Hölderlin, F.D.), abrazado como amada, respirado como aire, percibido como palabra y canto». Ésta es la nueva religión profetizada por Hölderlin: Cristo derramado en y como humanidad. «Sólo la religión puede despertar de nuevo a Europa y dar seguridad a los pueblos, instalando a la cristiandad con nuevo señorío, y visiblemente, sobre la tierra». Novalis sabe que ese momento ha de llegar; pero se niega a identificar esa religión con ningún credo establecido. Habla de un nuevo mesías, pero se burla de Schlegel cuando se ve exaltado a ese rango. Postula una «nueva Jerusalén como capital del mundo», pero no cae en la ingenuidad schlegeliana de identificarla con París... o con Berlín. Su «Evangelio divino» constituye una crítica acerada y aguda contra el presente, y una conservación *mítica* (ante la tormenta que él ve acercarse a Europa) de lo mejor de ese agrietado edificio levantado por poetas, pensadores y artistas.

Su afán revolucionario es sincero. Su anarquismo, también. Ciertamente exalta Novalis, en *Glauben und Liebe oder Der König und die Königin,* a la flamante pareja real prusiana (Federico Guillermo III y Luisa). Pero, como ha visto certeramente Ludwig Marcuse[35], la realeza tiene aquí solamente una función «normativa»: ser monarca es ser, de verdad y en sentido pleno, «hombre». De modo que un rey fáctico no es para el poeta sino el modelo

[35] Reaktionäre und progressive Romantik. *En: H. Prang,* op. cit., *pág. 382.*

—que habrá de pasar— de lo que debe llegar a ser todo hombre. Cuán lejos se halla esta concepción de toda defensa de derecho divino se ve claramente en este pasaje del primer anarquista europeo (en el sentido exacto, esto es: *mítico*, en que he venido empleando ambos términos): «Todos los hombres deben *(sollen)* llegar a ser capaces de acceder al trono. Un rey es el medio didáctico *(Erziehungsmitteln)* para llegar a esa lejana meta... Todos hemos surgido de una primigenia *(uralten)* estirpe. Pero, ¡qué pocos llevan aún la marca de ese origen *(Abkunft)*!»[36]. Y a la inversa, bien cabe decir que, con este criterio, ningún rey de la Europa de Novalis (y menos el infeliz Federico Guillermo III) daría la talla, estando todos ellos *eo ipso* destronados *de jure:* «Allí donde el rey y la inteligencia del Estado han dejado de identificarse no hay ya ninguna monarquía. Por eso estaba destronado ya el rey de Francia mucho antes de la revolución, como pasa también con la mayoría de los príncipes de Europa»[37].

Un paso más allá, y nos encontramos con el extraño aristocratismo del espíritu en Hölderlin, en el que el hombre divino no es ya sólo «medio didáctico» para que todo hombre haga revivir en su pecho la impronta de la realeza, sino que se sacrifica y aparta del pueblo para que, más allá de toda democracia formal y representativa, cada miembro del pueblo represente, perspectivística y monádicamente, a la integridad *(Ganzheit)* mística de éste. Cuando los agrigentinos van a ofrecer a Empédocles una corona, éste los fustiga con los soberbios y conocidos versos:

> Schämt euch,
> Dass ihr noch einen König wollt; ihr seid
> Zu alt; zu eurer Väter Zeit wärs
> Ein anderes gewesen. Euch ist nicht
> Zu helfen, wenn ihr selber euch nicht helft[38].

La alusión al carácter de «mayoría de edad» (kantiana) del pueblo, y las palabras finales —de clara raigambre evangélica—, que apuntan a la «humanización» y *echte Popularität* (diríamos, con Novalis) del mesías, hacen irresistible el recuerdo del pasaje de Novalis sobre el «mesías de mil miembros». Típicamente romántico es este desprecio al pueblo como masa y plebe (que pide ella misma ser regida por un amo, como el pueblo español saludaba a Fernando VII con su «¡Vivan las caenas!») justamente por amor al pueblo como conjunto orgánico de hombres libres. Tal el nuevo Evangelio para la soñada Europa.

Sin embargo, aun en el mejor documento exquisitamente político del romanticismo: *La Cristiandad o Europa*, y una vez limpiadas las espurias excrecencias de intérpretes interesados o miopes, se aprecian, a mi ver, con claridad, las limitaciones del mito que de Europa nos proponen los románticos.

36 Glauben und Liebe (18) (Werke, *pág. 314)*.

37 Ibid. *(28)* (Werke, *pág. 317)*.

38 Der Tod des Empedokles. *Erste Fassung. 2. Akt. 4. Auftritt* (Werke und Briefe, *Hrg. v. F. Beissner/J. Schmidt. Frankfurt/M. 1969, II, 509)*: *«¿No os avergonzáis / de querer todavía un rey? Ya sois / demasiado viejos; en tiempo de vuestros padres habría / sido distinto. No se os puede / ayudar, si vosotros mismos no os ayudáis».*



En primer lugar, tales limitaciones no están en el hecho de que *fácticamente* haya fracasado todo intento de forjar para, desde y contra la era revolucionaria, una *nueva religión*, ya fuera ésta la «progresista» y democrática religión de la libertad en Heine y Hugo, o bien el «reaccionario» y siniestro *Mito del siglo XX* de Rosenberg y sus acólitos, embriagados del peor Wagner y del estetizante y atildado círculo de Stefan George; o, por la misma época, el frustrado intento del Heidegger de los *Beiträge zur Philosophie* por levantar una nueva «teología» del «último Dios», con Hölderlin como profeta (por no hablar de las innúmeras sectas *made in America* que tecnocráticamente hoy nos asaltan). Con la misma fuerza habría que resaltar el fracaso por imponer en la vieja Europa una catolicidad *aggiornata*. Pero no se trata de esto, sino de si es en principio *deseable* y conveniente mantener ese anhelo de *universalismo unitario*, a pesar de haberme esforzado por probar que esos polvos (o más bien, «granos de polen», por seguir a Novalis) no produjeron los lodos en que se hundió, repetidas veces, la flor de la juventud de Europa.

Sin embargo, ¿quién se atrevería a negar que son diferencias étnicas y *religiosas* las que están en la base de esa mal soldada esquina del continente en la que conviven (es un decir) los restos del impero austrohúngaro y el otomano, más la cuña germana y católica de Croacia? Pero por otro lado, ¿acaso una misma fe religiosa, o la influencia de un máximo Pontífice, podría haber evitado la matanza? Creo que no: en esa devastada tierra han confluido —para mal— las tres grandes ideologías de la Europa decimonónica: el ideal liberal de la nación-Estado, el romántico de la conjunción de etnias, y el socialista, sobre la base de la propiedad pública de los medios de producción. La inevitable colisión de estos tres principios, y la caída del gigante protector, Rusia, han precipitado la guerra, de la misma manera que sólo por la emigración (¡en sentido inverso al propugnado por Schlegel!) hacia el lado occidental de Europa no se ha producido ésta —todavía— en el Este. Aquel lado se sostiene, y aún funciona como polo de atracción, sobre los principios liberales de la economía del mercado y de la circulación generalizada de hombres e ideas. Pero, ¿qué ideas son las que circulan?

¿No está ya Europa integrada en ese respecto —el decisivo, juntamente con el tecnológico— en el circuito norteamericano? ¿Y no se vislumbra ya el día en que ese circuito euroamericano se enfrentará a la gran potencia asiática: Japón y sus enclaves de transición, los llamados «jóvenes tigres»? ¿Qué *mito* podrá devolver a Europa, tras el holocausto del fascismo y el nacionalsocialismo, si no su pasada función hegemónica y centralizadora, sí al menos su dignidad como generadora y exportadora de ciencia, téc-



nica y derecho? ¿O acaso es deseable siquiera luchar por la instauración de tal mito?

Yo creo que ello sí merece realmente la pena, y aquí vendría mi segunda y última objeción al sueño romántico de Europa. Éste se ha nutrido de la idea, metafísica por excelencia, de la conjunción de todos los tiempos en un espacio privilegiado: Europa como *caput mundi*[39]. Véase, si no, cómo Proudhon, ese extraño híbrido de socialismo y romanticismo, traza su árbol genealógico: de creerle, él y su doctrina serían el florón de una escala larguísima, teleológicamente orientada, y en la que todavía brillan (a mediados del siglo XIX) las extrañas ideas herméticas, según las cuales el primer pueblo, el *judío*, habría ido transmitiendo (con deformaciones corregibles revolucionariamente) una verdad originaria primero a los egipcios, luego a bramanes y magos caldeos, después a Platón y la filosofía griega, para pasar al derecho romano; y de ahí al cristianismo, el Renacimiento, la Reforma, la filosofía de las luces... y, ¡por fin!, a la revolución, de la que sería hijo *legítimo* Proudhon[40]. Tentados estamos de cantar, con Virgilio: *Tantae molis erat proudhonianm condere gentem*. Es esta historia continua de exaltación, este *eurocentrismo*, lo rechazado hoy por todo europeo sensato (por no hablar de la justificación astronómica y astrológica a la que se entrega un Hegel para parar arbitrariamente el sol sobre Occidente, sin caer en la cuenta de que entonces Portugal y España debieran ser más bien la *cabeza*).

No. Si hay porvenir para Europa como nación de muchos pueblos (como querían los mejores románticos), ello tendrá que venir de la mano de la aceptación *de lo ajeno en cuanto ajeno*: de la diferencia enriquecedora, de la verdad formada por muchos sueños. Contra Mazzini directamente (y contra tantos otros visionarios), un probo economista y filósofo finisecular, Carlo Cattaneo, vio ya la vía a seguir. Cuantos más sean los principios en lucha dialéctica, *maggiore è la civiltà*, auguraba Cattaneo. Y aunque posiblemente él no supiera muy bien lo que quería para Europa (tampoco lo sé yo), sí estaba muy seguro de lo que *no* quería (como también lo estoy yo). Que sus palabras, plurales y en dispersión, cierren también este ensayo:

> Uno stato immutabile e universale sarebbe il commune sepolcro del progresso e dell'intelligenza, e per ultimo d'ogni moral valore[41]. *

Félix Duque

[39] *Ver las agudas observaciones de J. Derrida en* El otro cabo, *Barcelona, 1992.*

[40] Du Principe Féderatif. (Oeuvres complètes, *París 1868; VIII, 177*).

[41] Opere edite e inedite. *Florencia 1882-1892, V, 346.*

* *«Un Estado inmutable y universal sería el común sepulcro del progreso y de la inteligencia y, por último, de todo valor moral.»*



La claridad de la vida antes de la niebla

Tenía un sabor amargo en la boca y la sensación de que algo caminaba moribundo por su memoria. Se miró el rostro en el espejo, como intentando ordenar y apaciguar de una ojeada las ruinas de la vida que había decidido tozudamente arrastrar. Héctor llamó a la puerta del baño, no dijo nada y no esperó contestación; sólo era un cotidiano gesto de aviso matinal. Sí, avisaba de su existencia escasa pero contundentemente. María volvió a mirarse en el espejo y se apretó ligeramente los pechos; sintió entonces que algo estaba a punto de fallecer y se asustó de aceptar ese pensamiento con la misma paciencia con que habría criado a un hijo, si lo hubiera tenido. Se vistió despacio mientras escuchaba el rumor que Héctor dejaba por la casa en su encuentro con la vida y, sentada en el borde de la bañera, lo supo mirando por la ventana del comedor, decidiendo si aquélla era una mañana adecuada para salir a la calle. A Héctor no le gustaba quedarse solo y María deseaba que aquella mañana él tuviera algo que hacer fuera de casa. Cuando salió del baño, Héctor, desde la ventana sobre la que continuaba apoyado, comprobó con cierto sobresalto que María seguía siendo una hermosa mujer. La miró de nuevo, casi con asombro y, como si los dos entendieran que algo debía ser aplazado, continuaron caminando por la mañana, con cuidado de no hacer nada desconocido.

Pero Héctor ya había decidido no salir y deambuló intentando adquirir con cierta pereza, pero tenazmente, la entidad del hombre que creía ser. La mañana se había desperezado despacio, cubierta de un cielo bajo y lluvioso. Amontonó papeles y colocó libros; pero, a pesar de que había decidido resolver la correspondencia atrasada, continuaba teniendo un enorme deseo de no haberse levantado todavía.

María seguía sin decidir nada, pero deseaba con escozor salir de casa, o cambiar los muebles de sitio, o recorrer los armarios, o decirle a Héctor

toda la verdad, incluso la que ni ella misma conocía, ésa especialmente. Sin embargo fue a la cocina a preparar café: a fin de cuentas también tenía ganas de tomar café. Sin pensar en nada en particular esperó a que la cafetera estuviera hirviendo y le llevó una taza a Héctor; estaba sentado frente a sus papeles intentando desprenderse de la espesa saliva que el sueño le había dejado y que le impedía moverse con soltura por el comienzo de aquel día. Sin decir nada, María dejó la taza sobre la mesa —se miraron con cierta dosis de amor real y retrospectivo— y regresó a la cocina acariciando las paredes blancas del pasillo con las puntas de los dedos. Miraba por la ventana; el día continuaba apagado, pero se resistía a encender la luz tan temprano. Todo estaba en penumbra y el café sabía a tarde y el pan a merienda. Sin demasiado desasosiego intentaba averiguar qué era lo que en su conciencia estaba al borde de la muerte. Miró la humedad que el hervor de la cafetera había dejado en los cristales. Con un ligero escalofrío pensó entonces que aquello más que una muerte tenía sabor y olor de entierro, de entierro que había comenzado años atrás, de entierro que había elegido aquella mañana para regresar con su cortejo fúnebre, para recordar que había habido el valor para asesinar, pero no el de echar tierra sobre el cadáver. Las palabras sonaron como un sermón contra el vaho de los cristales y le dio un ahogo de risa ante su propia solemnidad. Sin embargo seguía tranquila, con la tranquilidad que da el cansancio. Volvió a mirar por la ventana; se imaginó paseando sin ningún lugar al que llegar, como si aquello fuera un acto liberador, casi descarado. Se levantó despacio y, todavía con la taza de café entre las manos, paseó por la casa hacia el despacho de Héctor. Se quedó mirándolo desde la puerta, espiándolo, y aunque se avergonzó un poco de ese gesto de amante en los primeros tiempos, no fue capaz de moverse. Allí, de pie, sin que Héctor advirtiera su presencia, miró hacia la biblioteca, tras la arcada que dividía el cuarto en dos, y vio el tren. «¿Recuerdas, Héctor, aquel viaje que hicimos poco antes de casarnos...?». Y no cambió la vista de sitio, siguió mirando aquel tren que se acercaba desde algún lugar entre Lisboa y su casa.

(Héctor dejó caer las manos sobre la mesa y, en una fracción de segundo, se hundió desde una enorme distancia en el espeso líquido de su memoria. Supo que ya no la podía hacer callar.)

Hacía casi tres años que vivían juntos, cuatro que se conocían y casi uno que ninguno de los dos quería hablar demasiado alto de su vida en común. Aquella noche cenaban despacio, ejecutando con cierta destreza la coreografía de lo cotidiano que, desde el inicio de aquel día, les estaba costando un poco más. Entre la carne y las naranjas, con un pequeño tem-



blor en la voz, María dijo que pensaba irse unos días fuera de casa. En realidad hacía tiempo que deseaba salir sola, tomar un tren y pasar unos días en un hotel; no sabía si eso conduciría a algún lugar, y no le obsesionaba tanto ese lugar como el hecho de irse sola. Al principio, Héctor no dijo nada y continuó cenando mientras intentaba encontrar razones que explicaran los deseos de María y la molestia, como un remoto escozor, que a él le producían esos deseos. Sin embargo, no pudo esperar hasta encontrar la respuesta. «¿Y es absolutamente necesario que te vayas? Si crees que es necesario, hazlo, pero si no, yo preferiría que no te fueras». «En realidad no es necesario, pero quiero hacerlo».

María no quería dar más explicaciones, ni suplicar. Supo que eso dañaría a Héctor, y también supo que desde algún rincón oscuro de su alma el tono de su voz había sido arrojado contra Héctor, que desde ese rincón ella le había arrojado no sabía qué culpa; y Héctor la había sentido, había masticado aquella culpa de puro densa. Sin embargo, María no hizo ningún gesto curativo y sintió, con algo de náuseas, que había ganado un terreno que ya no podía perder. Héctor, que continuaba sin encontrar respuesta a la ira que le producía aquella situación, hizo una pequeña pirueta y se dijo que tal vez estaba celoso, irracional e injustamente celoso y, con una brizna de culpabilidad en los bolsillos, se afanó entonces por ocultar aquella media verdad. «Creo que si tenemos algún problema es mejor hablar ahora. Me parece que tu viaje no va a arreglar nada».

Pero en el silencio que se producía entre bocado y bocado, entre trago y trago, entre mirar a la mesa y a la pared, se oía el rumor de otra conversación y se podía rozar aquello a lo que era imposible poner palabras. Porque en realidad no ocurría nada que fuera explicable, nada que se pudiera entender sin caer en el vacío y, aunque Héctor lo intuía, esperaba que María tuviese alguna respuesta o que se avergonzara de no tenerla. A pesar de que ninguno de los dos era capaz de curarle las heridas al otro, se miraban como si una delicada niebla lo hubiera emborronado todo, despacito, desde un remoto mar del que ya nadie recordaba ni el color, pero como si los dos recordaran y, sobre todo, añoraran la claridad de la vida antes de la niebla. Así, a encontronazos y golpes sordos, abrían agujeros que no tenían fondo y que después ninguno de los dos era capaz de cerrar. Y María, entre la niebla y los agujeros, se había acurrucado como un ovillo en el sillón y lamentaba haber comenzado aquella conversación. Se tocaron, besaron y lamieron, esperando que ése fuera el último rincón en el que la vida no les hablara de la muerte, al menos no a gritos. Llueve demasiado, pensó María, mientras se levantaba hacia la cocina. Miró los restos de la cena sobre la mesa, el comedor a oscuras, la ciudad cuatro pisos más abajo, e intentó encontrar en aquella repentina tromba de agua alguna

señal descifradora. Sentada en el suelo de la habitación espiaba el sueño de Héctor, aparentemente sosegado, y se sintió asombrada ante su insaciable esperanza.

Por eso, el tren iba camino de Lisboa, aunque ellos retenían su entusiasmo por pudor y por prudencia; habían establecido un acuerdo de silencio sobre la noche de lluvia y se marcharon sin decirle nada a nadie. María miraba por la ventanilla del tren; intentaba fijarse en la luz de la tarde, en el color de los campos, en los árboles esparcidos, deseando aprehender el ritmo pausado y exacto de la naturaleza. Miraba procurando llenarse los ojos y no recordar, o no pensar, o no intuir. Pero, de tanto en tanto, aprecían en su mirada pequeñas casas abandonadas, pequeñas casas de piedra con los cristales rotos y las puertas abiertas. Héctor estaba leyendo, había estado leyendo durante todo el viaje; a veces le leía párrafos a María, entusiasmado con cada hallazgo. Pero a ella la cara le ardía como si tuviera fiebre. Aunque lo intentaba, no podía ver otra cosa que aquellas casas medio derruidas. Recordaba a Héctor dormido después de amarla, se miraba las manos y no podía imaginarlas en otro lugar que no fuera el cuerpo de Héctor. «Debemos dejarlos aquí, en una de esas casas; es la única forma de que podamos seguir viviendo juntos. Si no, ellos se van a quedar con nuestras vidas. Héctor, yo ya ni quiero ser cruel contigo y si lo dejamos tal vez no haya que morir todas las muertes todos los días». A Héctor le dolían las manos de apretar los brazos del asiento del tren. No tuvo tiempo de entender lo que María decía, ni de averiguar si tenía o no razón, pero oscuramente supo que deseaba el abandono tanto como ella, desde mucho tiempo atrás, y que si no lo había cometido antes era por no estar seguro de la complicidad de María. No fue fácil: aquellos seres no querían bajar del tren; suplicaron, lloraron, no era justo, ellos no eran culpables. Se aferraron a la escalera, pero todo fue inútil: María y Héctor empujaron con los pies cuando fue necesario.

(Así llegaron a la casa de puertas abiertas, sin cristales y con un desvencijado jardín. Pausadamente comenzaron a habitar aquel lado de la oscuridad, mientras el gato contemplaba la escena disfrutando del último sol cálido de aquella tarde de octubre.)

María y Héctor nadaron en un sueño profundo durante el resto del viaje. El tren entró despacio en la estación y ellos entraron en Lisboa con menos equipaje del que llevaban al salir de casa. Lisboa tenía el color de la memoria. Caminaban por sus calles con la convicción de que habían rescatado



una vida mansa en la que había más tierra que agujeros. Con un sosiego desconocido pasearon por la ciudad; se sentaron en sus plazas y se dejaron llevar por un ritmo lento y antiguo en el que los sobresaltos debían llamar a la puerta antes de entrar.

María, durante aquellos días, más que ver la ciudad, vio vivir a Héctor. Lo observó en cada acto cotidiano, en cada pequeño movimiento; por la mañana, cuando Héctor se despertaba, María espiaba sus gestos y cuando se cercioraba de que nada ajeno caminaba por su rostro, sólo entonces se dejaba tocar. Aunque su cuerpo no tiritaba, Héctor aceptaba el pequeño temblor que quedaba entre una piel y otra, pensado que ése era el lugar al que llegar; algo que no había por qué perseguir, ni intentar desazonadamente recuperar, puesto que era su espacio definitivo. María acariciaba a Héctor con lentitud, se demoraba sabiendo que ya no le haría más daño, que ya casi nada importaba demasiado en Héctor, a no ser la mansedumbre de las horas a su lado.

Después, durante mucho tiempo, ninguno de los dos recordaría en voz alta aquel viaje.

María estaba arrancando malas yerbas del jardín; aquella mañana Héctor andaba quejándose de su destino, murmurando su desolación, y miraba con ligeras náuseas la capacidad de aceptación de María. Se llevó la mano a las tripas y, de forma oscura, supo que en realidad la amaba más que nunca; de esto tuvo clara certeza, aunque ese estremecimiento le produjo un miedo que pataleaba al saber que sin aquella mujer que a veces lo miraba con un sentimiento de cansada compasión, con una compasión que a él le producía náuseas, la vida era imposible. A pesar de eso, en ocasiones deseaba que no existiera, que no hubiera existido nunca la historia que juntó sus vidas: así ella desaparecería y dejaría de mirarlo vivir desde ese rincón de atardecer, cuando los muertos resucitan, ese rincón en el que se instalaba con aquellos ojos grandes de infancia cruel, implacable y justa. Entonces se sentía como un gran insecto y ya no sabía qué le daba más asco, si ella mirándolo o las antenas que le habían crecido a él. Y María estaba cansada de ver vivir a Héctor, harta de que su tiempo existiera para verle las heridas que cada vez tenían más aspecto de llagas. El lunes había que lamérselas, el martes mejor no tocarlas poque dolían demasiado, el miércoles ni mirarlas porque se avergonzaba de ellas, el jueves «lo lamento, sé que soy injusto, pero tienes que entender que vivo en carne viva», y ni siquiera el domingo se descansaba, porque allí no existía Dios. A fuerza de mirarle las llagas a Héctor, María terminó por no ver las suyas, o por pensar que las suyas



no ensuciaban ni olían agrias. Y sin embargo, por fin nada estaba claro salvo el sentimiento de seguir sufriendo juntos.

El viaje hacia Lisboa quedaba muy atrás en su memoria: como esos vagos temores infantiles de los que no pudieron o no quisieron desvelar el significado, pero que allí, al fondo, agazapados, guiaban su existencia. Así fue resbalando el tiempo; un tiempo extraño, plano y susurrante, un tiempo en el que a cada paso que daban la vida se acumulaba a su espalda: la tarde se quedaba pegada a la mañana, el café a la comida, el martes al lunes, y la memoria crecía a lo ancho y no a lo hondo. María cuidaba del jardín y procuraba que la casa no tuviera un permanente aire de ruina (porque el musgo crecía incansable, las goteras se abrían cada semana y los insectos no hacían caso de su presencia). Por su parte, Héctor dedicaba el día a pelear con su desgana y sus túneles; era un esfuerzo inútil, aunque en algo había que ocupar las horas: había caído en un abismo de pequeños terrores y obsesiones y, a cada paso que daba por la casa, tenía la sensación de golpearse contra los muros. Desde que llegaron se le habían resucitado algunos espantos y cada vez le era más difícil apaciguarlos. María, pasito a pasito, se convirtió en un personaje desvaído y melancólico que procuraba atarse a la vida por algún hilo menos cruel que el dolor que la unía a Héctor. Algunas tardes se sentaban en el jardín, junto a las vías del tren; tardes a las que llegaban después de un día atroz de caminar por una vida densa, enmarañada, llena de vocecitas de baúl, de niños muertos, de disimular las incurables heridas haciéndose otras más pequeñas que, más que doler, escocían durante horas. Así llegaban a la tarde, con los ojos líquidos por la culpa, el desánimo y la esperanza. Entonces se sentaban arrimados a esa hora ocre, cercana a lo apacible, y se daban una tregua sin otra finalidad que la de juntar fuerzas para seguir muriendo. En esa quietud les invadía la certeza en la memoria de que existía un remoto mar con una orilla a la que no llegaba la niebla y desde la que no se podían ver las inexorables ruinas; allí el musgo no crecía más rápido que los deseos. Sin embargo, no tardaban mucho en averiguar que ellos estaban del otro lado.

María tenía un sabor extraño en la boca, y la sensación de que algo andaba moribundo en su conciencia. Héctor, deambulando por la casa, la descubrió sentada en una esquina de la cocina y recordó cómo la había buscado la anterior noche de insomnio, cómo la había despertado en la madrugada y con qué desesperanza ella se había dejado desear. En aquella esquina, mientras comenzaba el día, María tenía el rostro fijo y febril y Héctor vio en ese rostro deseos que la noche anterior habían sido rincones vacíos. Se sentó junto a ella; aunque hacía tiempo que el diálogo entre ellos, así lo habían pactado, tenía el tono de la utilidad cotidiana, Héctor supo que aquella mañana tenía que romper el pacto. «María, esta pequeña muerte es un



desastre. Tengo una muerte mediocre que no es ni espantosa, sólo es susurrona y mordaz; como las termitas en las vigas de esta casa, se me cuela en la conciencia y no me deja dormir». Héctor esperó la voz de María, pero ella, regresando de un rincón profundamente secreto, miró a Héctor, se recogió el pelo en una pequeña trenza y se limitó a pedirle que la ayudara a ordenar la casa. Lo pidió con tanta necesidad que Héctor no tuvo más remedio que asentir y no preguntar. Lo fueron guardando todo, cada libro en su sitio, cada papel en su cajón. María estiró cuidadosamente la cama, colocó las tazas en fila y barrió los destrozos de la humedad. Mientras, Héctor intentó espantar los insectos y guardó meticulosamente cada una de sus fraternales heridas. Cuando por fin todo estuvo en su sitio ella sacó dos sillas al jardín y ambos se sentaron a esperar la llegada del tren.

Sólo cuando estuvo sentada en el tren, mientras miraba por la ventanilla, sólo entonces fue capaz de susurrar. «Nadie hubiera venido a enterrarnos, lo sé; querían que viviéramos siempre así. Ellos creen que han alcanzado la otra orilla y nos querían dejar en este sitio donde todo ocurre siempre, como si permanentemente esperásemos la claridad de la vida antes de la niebla, y todo duele como la primera certeza de que nunca será así. No iban a volver para enterrarnos». Héctor no supo qué decir, pues su desconfianza era tan grande como su esperanza.

María descendió despacio del tren. Tras la arcada que dividía el cuarto en dos miró el crecimiento desmesurado de la biblioteca durante aquellos años, paseó por la casa haciéndose cargo de los cambios y reconociendo tristemente los objetos que ella había dejado allí. La ventana del pasillo estaba abierta; se asomó con cierto temblor y, desde ese cuarto piso, olió la ciudad que tanto había echado de menos. Las calles grises le parecieron más cálidas que nunca y tuvo la sensación de encontrarse con un viejo y enorme animal de compañía. Buscó a Héctor por las añoradas habitaciones: lo encontró sentado junto a la ventana del despacho y supo que miraba la escena con los ojos del que está midiendo sus fuerzas. Nadie dijo nada. Con el mismo gesto abrigador, las dos mujeres fueron a la cocina a preparar otra taza de café. La tarde había caído tan de repente, tan sin pedir permiso, de la misma forma en que la memoria había regresado. «Tienes mejor aspecto del que esperaba. Lamento no poder decir lo mismo de Héctor». María la miró con la falta de odio del que no tiene más remedio que comprender y se arregló el pelo con algo de vergüenza, pues, a pesar de las buenas intenciones y de la culpa y del miedo, no tenía buen aspecto y lo sabía.

Reunidos con pesadumbre entre los libros, los dos hombres se miraban con más temor que hostilidad. Héctor sentía cierto placer en matizar lo

lamentable de su estado, en escenificar para aquel hombre sus ruinas. Además sabía que María y él no tenían otro recurso que la presencia. María regresó al despacho, acarició los lomos de los libros y se sentó junto a Héctor.

Sí, continuaba tranquila, ahora con la tranquilidad del que puede recordar sus sueños cada mañana. Sentada junto a la arcada que dividía el cuarto en dos siguió hablando. «¿Recuerdas, Héctor, el viaje que hicimos a Lisboa? ¿Y recuerdas que antes, antes de que decidiéramos hacer aquel viaje, yo te había dicho que quería irme unos días? No sé si tenía o no razón, ni si aquél era el tiempo, pero creo que ahora sí es tiempo de que me marche». «Lo sé, parece que ya no podemos seguir viviendo juntos para apuntalar meticulosamente nuestro olvido. Quién sabe».

María y Héctor los vieron marcharse desde el rincón del despacho. Seguía cayendo una lluvia remolona, casi imperceptible. Entonces ellos pudieron acostarse a dormir. Por la mañana, María estaba sentada al borde de la cama y miraba las ruinas de Héctor con la misma pertinaz esperanza de siempre. Cuando Héctor se despertó, María buscó un hueco entre su cuerpo y le dijo bajito: «Héctor, ya tenemos quien nos entierre».

Guadalupe Grande





Narrativa y lecturas del pueblo en la España del siglo XIX

Distinguir en la narrativa del siglo XIX lo que pueda tener que ver con la creación popular y la literatura de consumo no puede partir, como señala Julio Caro Baroja, de «una definición estática, valedera en su totalidad para cualquier tipo de investigación o de situación» y me parece oportuno recordar su advertencia sobre «el peligro en que consiste poner barreras entre lo que es popular y lo que no lo es sin apoyarse en unos estudios diacrónicos, funcionales y estructurales» (1974, 581).

De ahí la necesidad de postular el conocimiento previo de aquellos dos conjuntos movedizos como son la literatura en sus aspectos narrativos y el pueblo, funcionalmente articulados en torno a la lectura, bajo determinados aspectos históricos, sociológicos o antropológicos, estudiando las formas pero también las funciones y las prácticas, pues el problema que se nos plantea tal vez sea menos un problema de esencia *(lo que es* la narrativa popular/ del pueblo), que un problema de existencia (la narrativa popular/ del pueblo *es)* y el objeto científico, menos la narrativa del pueblo que las relaciones entre el pueblo y la narrativa (Botrel, 1987/2).

Se privilegiará, pues, la observación de las intersecciones, tanto a nivel de la «circularidad» entre cultura dominante y culturas subalternas (Ginzburg, 1980), como al de la constitución del producto «narrativa del pueblo», en un contexto de lentos progresos de la cultura escrita *via* la lectura, pero también de referencias permanentes, a unos modos de cultura oral, visual o audiovisual, muy presentes y duraderos en el caso de España.

Para el estudio de tales intersecciones (como modalidad y como producto resultante), me propongo ver qué sean: 1. las consecuencias de los progre-

sos estadísticos de la capacidad de leer, de su masificación sobre la lectura popular: es el problema de los «nuevos lectores»; 2. el estatuto de la narrativa dentro de la lectura popular, con un intento de inventario y periodización; 3. las relaciones dialécticas entre una dogmática de la lectura con visos paternalistas o populistas y una pragmática del pueblo a través de sus comportamientos lectoriales.

I. El compartir social de lo escrito y el acceso del pueblo a la lectura

A lo largo del siglo XIX, España conoce importantes progresos de la aptitud teórica para la lectura: después de la «vertiginosa» regresión de las tres primeras décadas (Moreno Martínez, 1986), en relación con un crecimiento demográfico superior y una creciente urbanización[1], se produce una dinámica de alfabetización acelerada durante el último cuarto de siglo: de unos 600.000 alfabetizados en el año 1800 se llega a unos 3 millones de españoles que oficialmente saben leer y escribir en 1860 y a más de 6 millones en 1900 (casi 10 millones en 1920) (Botrel, 1987/1).

La aparición de nuevos lectores potenciales (que no debe hacer olvidar la permanencia de un bloque de casi 12 millones de analfabetos), ocasiona y/o acompaña un crecimiento de la demanda de lectura, de bienes destinados a satisfacer «la enorme afición a la lectura que se ha desarrollado en España», como observa la «revista literaria» *La Novela* en 1867. El número de títulos puestos a la venta queda multiplicado por cuatro entre 1830-1850 y 1890-1900 (de aproximadamente 300 a 1250), con un evidente abaratamiento general y una laicización (Botrel, 1988/1); la tirada de un diario como *El Imparcial* pasa de 40.000 ejemplares en 1874 a 100.000 a fines de siglo, y Clarín observa en 1894 cómo el público español —muy distinto de aquel «público francés» que en otras ocasiones aislara— «empieza a leer de veras, pero que en vez de empezar por *Pepita Jiménez* y *Sotileza* como debiera, empieza por los papeles de actualidades políticas y de todo género que le ofrecen a perro chico por las calles»[2].

Estas importantes, aunque relativas y paulatinas transformaciones a lo largo del siglo, generaron un como trauma entre las clases letradas que cabe recordar, ya que muchas ideas hoy aún vigentes las recibimos de aquella época; recuérdese la visión casi apocalíptica de aquel mar de tinta negra que lo sumerge todo bajo la pluma de Pereda en 1865: «La imprenta (...) es un río desbordado que nada respeta, que todo lo inunda. Desde el periódico noticiero de a dos cuartos el número, hasta el folleto incendiario; des-

[1] *De un 3,9% entre 1797 y 1834, a un 6,9% entre 1834 y 1857. En esta fecha una cuarta parte de la población vive ya en ciudades de más de 5.000 habitantes (Lécuyer, 1988).*

[2] *«Palique»,* El Globo, *10-2-1894.*



de la entrega de a medio real hasta el volumen de a medio duro; desde la copla de ciego hasta la santa Biblia; desde el chabacano prospecto mercantil hasta el solemne y campanudo «documento parlamentario», doscientos mil proyectiles, calentitos y chorreando la tinta de Gütemberg, amenazan todos los días de Dios al pacífico ciudadano, pidiéndole un vil ochavo a cambio de un rato de solaz»[3].

Esta relativa «democratización» de la cultura escrita, deseada desde «la otra acera», se ha venido equiparando a veces con el acceso de las capas más populares a la lectura (cuando la lectura, obviamente, sólo tiende a hacerse cada vez más popular), tal vez por haber generalizado a partir de observaciones más o menos alarmistas hechas por los contemporáneos sobre los inicios del fenómeno: ahí están las manifestaciones de inquietud o de desprecio de *La Censura,* publicada por el editor y socios literarios de la Biblioteca Religiosa entre 1844 y 1853 o del padre Blanco García, quien en 1891, al hablar de «las sentinas literarias (no se les puede dar un nombre más decente, dice) que constituidas a modo de organismo y revueltas a una por la codicia de los editores (...) y por la condescendencia de un público sin cultura, llevaron a todas partes las heces del mal gusto y de la inmoralidad», afirma que «la reputación de Manuel Fernández y González fue formada por artesanos, costureras y demás clases de la plebe», «por el vulgacho»[4], lo cual puede resultar tan exagerado como sugerir *a posteriori* que «sólo los obreros leen novelas por entregas»[5].

Aquí echamos de menos unos estudios más sistemáticos sobre la sociología de la alfabetización y de la lectura en España, para saber qué capas sociales se benefician prioritariamente de los progresos señalados y quiénes habían de formar ese bloque de doce millones de analfabetos. Sabemos, por ejemplo, que el mayor grado de alfabetización coincide con el crecimiento urbano[6], pero, ¿a qué se debe la aparición en Valladolid en los años 1840 y más tarde en Carmona, de centros de edición de literatura de cordel? (Botrel, 1986). La creación de gabinetes de lectura hasta en Azpeitia, Monóvar o Teruel en los años 1840-43 o de teatros en las capitales de provincias, así como el desarrollo de la sociabilidad en torno al ocio, ¿no será un fenómeno ante todo burgués al que por mimetismo sólo acceden posteriormente los comerciantes y artesanos y, por fin, los obreros?

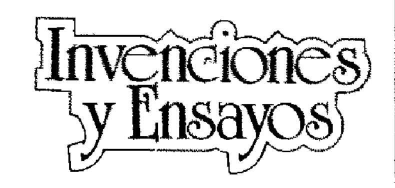
Por otra parte, la capacidad de lectura generada no habrá permitido una práctica lectora homogénea: desde la oralización de la lectura incluso individual hasta las prohibiciones, pasando por la diversidad de las situaciones territoriales, entran toda clase de factores culturales, ideológicos y sociales que importa poder tener en cuenta. Piénsese, sin más, en el elevado porcentaje de las mujeres que sólo saben leer o en el *Y ¿por qué no he de leer todo lo que quiero?* publicado por el presbítero Félix Sardá y Salvany y

[3] *Prólogo a* Mesa revuelta, *de Federico de la Vega (París, 1865, pág. VII).*

[4] La literatura española en el siglo XIX, *Madrid, 1891, II, pág. 385 y 515.*

[5] *J.I. Ferreras,* La Novela por entregas 1840-1900, *Madrid, Taurus, 1972, pág. 25.*

[6] *La diferencia entre capitales de provincias y el resto de la provincia, está comprendido entre 18 puntos en 1860 y 20 puntos en 1920.*



en las advertencias sobre el peligro de la lectura por parte de la Iglesia católica *(Los daños del libro* de A. López Peláez, obispo de Jaca, se publica en 1905), e incluso del médico de Barcelona, Prudencio Serañana y Partagás, quien cuenta la historia de la joven Julia nacida en 1856, que de la «voluptuosa lectura» llegó a prostituirse[7].

Al hablar de lectura popular, ¿podemos prescindir de referirnos a la existencia del ocio como valor y como realidad? El tiempo del ocio necesario para la lectura: ¿quién puede conquistarlo? ¿cómo se conquista? ¿quiénes en las clases populares pueden no dedicar la totalidad de sus ingresos a su mantenimiento material? No olvidemos que el famoso real, precio de una entrega, casi lo es también de un pan de 690 gramos en 1860-65[8] y que los informes de la Comisión de Reformas Sociales en los años 1880 no dejan traslucir mucha práctica de la lectura entre los obreros, ni dinero en los presupuestos domésticos para tal destino pero sí, acaso, alguno para el periódico o el teatro[9].

Todas estas preguntas, que podrían multiplicarse, han de llamar nuestra atención sobre el grado de desconocimiento de la historia de la lectura y de las prácticas culturales en España y, por consiguiente, sobre la dificultad de adscribir tal o cual género o comportamiento a un pueblo español anacrónicamente contemplado.

Sin embargo, por investigaciones parciales, como la realizada por Pedro Luis Moreno Martínez sobre Lorca para el período 1760-1860 (1989), podemos ya matizar y hasta rectificar muchas ideas recibidas y reproducidas y, sobre todo, recordar que el tránsito de la cultura oral a la cultura impresa carece de linealidad y que tampoco es universal en el tiempo[10]. Más concretamente, podemos observar cómo si la presencia del libro religioso es afín a todas las clases sociales, la gran expansión de la novela en el

[7] La prostitución en la ciudad de Barcelona, *Barcelona, 1882, pág. 170.*

[8] *Sobre la relación entre los precios de la Sociedad Literaria, por ejemplo, y la capacidad adquisitiva del público potencial, véase el estudio de V. Carrillo,* Marketing et édition au XIX[e] siècle (L'infra-littérature en Espagne aux XIX[e] et XX[e] siècles, *Presses Universitaires de Grenoble, 1977, págs. 41 y ss.).*

[9] *En 1868, existen 2.820 localidades de café-teatro en Madrid y alrededor de 15.000 localidades de teatro y se hace referencia a 1.100 representaciones únicamente en 7 teatros (F.J. Bona,* Anuario administrativo y estadístico de la provincia de Madrid, *Madrid, 1868).*

[10] *En su tesis, Pedro Moreno Martínez observa que se produce una jerarquización social en el espacio entre el campo, la huerta y la ciudad (incluso en ésta entre las distintas parroquias), que el nivel y la calidad de la alfabetización está en función de criterios ocupacionales y de riqueza, que la alfabetización tiende a desplazarse de arriba a abajo, dentro de la pirámide social, y que los auténticos beneficiarios del incremento de la alfabetización son los varones del artesanado y los del sector servicios; que en el caso de la sociedad femenina, el acceso a la lectura y a la escritura está más condicionado por su adscripción a ciertos grupos privilegiados (clero, nobleza, propietarios y/o «doñas») que por su integración en el mercado del trabajo, que la difusión social de la lectura es también un fenómeno preferentemente urbano, con una fuerte conexión con el nivel de riqueza (ningún lector con valor patrimonial inferior a los 5.000 reales de vellón), que cabe distinguir entre los propietarios de pequeñas bibliotecas situados entre clases medias urbanas y pequeña burguesía.*



segundo tercio del XIX queda sólo reflejada en los grupos socialmente más distinguidos. Así, por ejemplo, las cinco únicas novelas de Manuel Fernández y González inventariadas en Lorca se encuentran en la biblioteca de un ex-alcalde, Ginés Pérez de Lucerga; «los lectores de novelas por entregas, escribe Pedro Luis Moreno Martínez, son los grandes propietarios, el aristócrata, algunos miembros del ejército e incluso, rara vez, personas de las clases urbanas locales, en concreto, un salitrero» (1989)[11].

Por supuesto, la extrapolación a otras ciudades, regiones y períodos sería tan equivocada metodológicamente como las afirmaciones dogmáticas antes referidas. Conste, pues, solamente, que la lectura puede hacerse cada vez más popular (¿según qué ritmo?, ¿según qué disparidades espaciales?, etc.) pero que sólo procesos analógicos, reductores y a menudo anacrónicos, pueden haber autorizado la adscripción al pueblo de una serie de productos de índole y uso mucho más ambiguos y que a lo sumo se podrían calificar de «más populares» (que otros), potencial o efectivamente, según el grado de conocimiento directo o indirecto que de ellos se tenga.

II. De la lectura a las lecturas y a la narrativa del pueblo

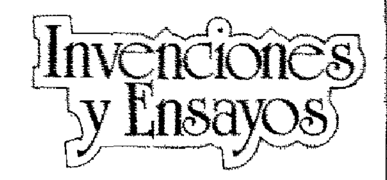
En lo que es, pues, un proceso de incorporación de nuevos lectores (entre los que los lectores del pueblo han de ser cada vez más numerosos) a partir de los años 1840 hasta muy entrado el siglo XX, conviene partir de lo elemental o sea del acceso a la lectura como capacidad pero también como satisfacción material de una necesidad, y del comportamiento ecléctico que puede acompañarla.

De la adquisición de un bien con valor simbólico-mágico (el almanaque o el libro «que habla») se pasaría a comprar «lectura». Interesa recordar al respecto la asimilación que se hace entre lectura y cantidad: de la anécdota de aquel que quería adquirir seis pares de Francia por cuatro reales en vez de doce por ocho[12] hasta la precisión de los editores Gaspar y Roig, cuando señalan que «cabe en las 40 ó 50 entregas *la lectura* que en las ediciones anteriores llevaba 60 de ellas (para la edición de *El cocinero de Su Majestad* de Manuel Fernández y González)[13]. El tránsito hacia una aprensión cualitativa y discriminada de lecturas corre parejas con la adquisición de unos hábitos culturales que no aparecen sino minoritaria y tardíamente. Basta con ver la amplia predominancia del título sobre el autor, con el consiguiente anonimato e, incluso, anonimización (por ejemplo, *Le Comte de Monte-Cristo* de Alexandre Dumas publicado en *Le Journal des*

[11] *Véase, también, el inventario y tasación de los bienes quedados por muerte de Don José María Álvarez, propietario de una confitería en Madrid (Montera, 71), donde, el 15-9-1846, se encuentran* Los Misterios de París, Los Misterios de Madrid, El Judío errante, Nuestra Señora de París, Hans de Islandia, *etc. y la* Vida de Espartero *sin encuadernar (Protocolos 25431, not. Juan Manuel Aguado), el estudio de Jesús A. Martínez Martín sobre* Lectura y ladrones en el Madrid del siglo XIX *(Madrid, C.S.I.C., 1991).*

[12] Boletín bibliográfico español, *IV, pág. 256.*

[13] *Aún en los años 1920, la «Colección Universal» de Calpe con sus 20 números al mes, se autopromociona con el argumento de «2.000 páginas de selecta lectura» por 15 pesetas trimestre.*



Débats de 1844 a 1846, se publica en Valladolid en tres pliegos de cordel en 1856 bajo el título *Historia de Edmundo Dantes Conde de Monte-Cristo,* sin más precisiones), confirmada por una precisión de J. Llusa Isamat en el Catálogo del Ateneo Obrero de Barcelona (1893): «Generalmente es más fácil saber el título de la obra que se busca que no el nombre de su autor» (para justificar el criterio de clasificación por él adoptado).

En las listas de «obras por entregas» que algunos editores publican, están incluidas, entre una mayoría de novelas, obras de historia como *Los Borbones ante la revolución* de Manuel Henao y Muñoz (1870, 875 + 858) que incluso pueden sugerir un uso casi indiferente de la novela histórica y de la historia novelada. El mejor ejemplo de usos teóricos o aparentemente indiscriminados nos lo dan los 230 y pico títulos de lo que puede llamarse la «Bibliothèque bleue espagnole» o sea, de historias que son mayoritariamente narraciones en prosa de vidas de santos, de bandidos, de personajes ilustres, de episodios de la historia de España y también de novelas más o menos compendiadas, «clásicas», pero también del XVIII, románticas y adaptadas del teatro, etc. (Botrel, 1986; 1987/4).

Estas «historias» que son todas más o menos lecturas de corte narrativo, como vienen a serlo otras biografías, son representativas de los llamados *champs d'épandage*[14], vertederos narrativos, como también lo son los tratamientos gráficos que se da a determinados temas literarios en los aleluyas o auques[15], las causas célebres como *Los procesos célebres de todos los países* publicados en fascículos por Salvador Manero en Barcelona, como los romances narrativos, algunos tan famosos como *La Renegada de Valladolid* o también, la adaptación novelesca del drama *El gran galeoto* por Rafael Ginard de la Rosa.

La prensa, por su parte, permite, como se sabe, una lectura narrativo-ficcional de los sucesos más sonados y seriados como en el caso del crimen de la calle de Fuencarral o de la Niña Mártir y la Duquesa de Castro Enríquez, encarcelada tras sevicias infligidas a la niña Juliana de San Sebastián, historia claramente dualista (*Heraldo de Madrid,* junio 1891).

Con este conjunto bastante heteróclito puede tal vez operarse una o varias de las intersecciones aludidas sin necesidad de recurrir a categorías previas (o sea elaboradas *a posteriori),* ya que pueden resultar de uso popular (por parte del pueblo) bienes de estatuto bibliológico distinto, unificados por la adscripción funcional que *de facto* se da a lo narrativo, aun cuando sea de manera indirecta *(détournement de sens),* de producciones no estrictamente narrativas.

Aquí echamos de menos unas *histoires de vie* del siglo XIX que todavía no han aparecido en España, tal vez por lo que decíamos del escaso y tardío desarrollo de la cultura escrita. A falta de ellas tenemos que recurrir

[14] *Expresión utilizada por Noël Arnaud en su estudio publicado en* Entretiens sur la para-littérature, *París, Plon, 1970, pág. 420.*

[15] *Nada más que en la serie Marés, Minuesa, Hernando son 115 los aleluyas publicados.*



a los tradicionales testimonios «literarios» como el de Unamuno en *Paz en la guerra* donde Ignacio, por la lectura de un santoral que le hace su tío Pascual, «sueña con caballeros piadosos, frailes guerreros, muchedumbres vocingleras, con Saladito y Godofredo, etc.»; como los de Galdós cuya doña Cándida lee en *El Amigo Manso* causas célebres («A mí mándame una novela interesante o si lo tienes un tomo de Causas célebres»), mientras Fortunata conoce *La Dama de las camelias* «por haberla oído leer»; como el de Clarín en *La Regenta* donde los folletines de *Las Novedades*, propiedad de doña Anuncia, lectora, por otra parte, de *Werther*, acaban en manos de la criada Petra, etc.

Lo cierto es que al margen de un uso popular de la literatura existe una tendencia creciente a asignar al pueblo determinados productos, desde ese «escribimos para lo que se llama el verdadero pueblo» que se encuentra hacia 1845, en una historia de cordel (Botrel, 1977, 115) hasta la voluntad manifestada por *La Novela corta* (1916-1925) de poner al «vulgo», al «bajo pueblo» en contacto con los grandes escritores «y así el artesano en vez de toros hablará de letras y el obrero al salir de sus talleres discutirá sobre quién escribe mejor si Benavente o Galdós, si Blasco Ibáñez o Baroja, si Dicenta o Valle Inclán» (Mogin, 1986). La aplicación del calificativo «popular» a un número creciente de empresas editoriales[16], aun cuando obviamente encubre realidades muy dispares, es también un indicio a través de la asignación que denota que las lecturas del pueblo son cada vez más un problema y un mercado que hay que controlar, conquistar, influir, orientar, etc.

Falta evidentemente a esta visión pragmática, una dimensión diacrónica, sobre todo en sus relaciones con aquellos productos «claramente» identificados como pertenecientes a la narrativa que, hoy por hoy, carecen aún de un inventario sistemático que permita a la vez su cuantificación y su calificación y, sobre todo, una periodización del fenómeno.

III. Inventario y periodización del consumo de productos narrativos por el pueblo

La narrativa de cordel

Por lo que hasta ahora se ha hecho, puede medirse y «fechar» el fenómeno del nuevo auge y permanencia, aun bajo formas a menudos fosilizadas, de las canciones y los romances de cordel en Barcelona (Azaustre Serrano,

[16] *He aquí algunas denominaciones de colecciones o bibliotecas: Lectura popular, Biblioteca popular de la Librería universal de F. Moya (Málaga), Lecturas populares para los niños (Barcelona, 1872), Lecturas populares (Madrid, 1858) y a principios del siglo XX: Biblioteca popular Calleja, Biblioteca popular de l'Avenç, Biblioteca de enseñanza popular, El libro popular, Biblioteca de cultura popular, Biblioteca de novelas populares, Biblioteca para Todos (como* El Periódico para todos *de los años 1870); a lo cual habría que añadir la dimensión económica (Biblioteca económica) y también, acaso, la preocupación por la moralidad y la calidad (Biblioteca de buenas novelas, etc.).*



1982) y de las historias de cordel (Botrel, 1986), con un evidente despegue en los años 40 hasta los años 70[17] y una permanencia significativa hasta entrado el siglo XX, a pesar de la competencia de la prensa y de otros «productos»[18]. La comparación con Francia a este respecto (desaparición casi total en los años 50) nos permite percibir la originalidad del caso español e interrogarnos sobre las razones de una función más bien rural, a través de una difusión por medio de buhoneros sobre los que fuera del caso de George Borrow y de la Biblia no se sabe casi nada.

La novela por entregas

En cuanto a las novelas «canonizadas» presuntamente populares, estamos deseando que el inventario en vías de realización del patrimonio bibliográfico español nos dé dentro de algunos años, al menos para las «novelas por entregas» y demás, unos instrumentos de medida y aquilatación fiables.

Así, por ejemplo, nos será posible confirmar o no la periodización tradicionalmente aceptada (auge del fenómeno en los años 1850-1870, con una posterior decadencia): por las fuentes hoy disponibles, fundamentalmente el *Boletín bibliográfico* de Dionisio Hidalgo, el fenómeno no parece haber tenido la importancia (cuantitativa) que se le presta: 15 títulos en 1860, 18 en 1865 sobre 835 títulos «venales», 20 en 1867 sobre 440, con, tal vez, una subestimación del sistema de las entregas aplicado a otros géneros editoriales (en 1867 son tantas las obras por entregas no novelescas como las novelescas, por ejemplo) y entre las 3.000 entregas (24 ó 48.000 páginas) que tiene publicadas en 1869 la editorial de Juan Pons, no se distinguen formalmente las que corresponden a la *Historia de los Girondinos* de Lamartine o al *Parnaso español* de Francisco de Quevedo, de las correspondientes a novelas de Fernández y González o Víctor Hugo y Alejandro Dumas[19]. ¿Quién habrá podido desembolsar los 129 reales correspondientes a las 129 entregas de *Los Mohicanos de París* de Dumas en 1861, o sea la tercera parte del sueldo mensual de un oficial de albañil? ¿Quién tenía motivaciones y medios para encuadernar en pasta española *El niño de los duendes* de Torcuato Tárrago y Mateos?[20]

Si la mayor parte de la producción de Manuel Fernández y González parece haberse dado efectivamente entre 1850 y 1866, Enrique Pérez Escrich, por ejemplo, publica tantos títulos entre 1873 y 1899 como entre 1863 y 1873 (20 y 19 respectivamente), coincidiendo con un período de intensa actividad de editores por entregas como José María Faquineto, F. González Rojas, J. Muñoz Sánchez o Núñez Samper en Madrid y R. Moiñas, Juan Pons, Vda. e Hijos de J. Torrens y C.ª o M. Seguí en Barcelona, alimenta-

[17] *Entre 1846 y 1868, sólo en Barcelona, se publican 525 romances, por lo menos, ya que muchos no llevan fecha (Azaustre Serrano, 1982).*

[18] *A fines del siglo, el sucesor de Antonio Bosch ofrece una lista de 141 historias y sabemos que la Casa Hernando seguirá editando romances e historias hasta 1936, aunque sin renovar el fondo. La Biblioteca popular ilustrada de la Agencia Literaria Internacional (Madrid, Oficinas de la Última Moda, 1898) y la Colección Glorias de España. Lecturas patrióticas que intentaron a fines del siglo enriquecer el fondo con productos de idénticas características (10 cents. en toda la Península, 32 p., etc.). Pero ni éstas ni la* Biblioteca de Monos *(vol. IV en 1906) con sus novelas comprimidas, parecen haber tenido éxito. Se agotaría el género con el siglo, pues. Pero la existencia de una colección como* Cuidadito con esto *(Colección de novelas cortas ilustradas por los mejores dibujantes, poesías, cuentos, epigramas, anécdotas, chascarrillos, cantares, etc.), publicado por entregas de 32 páginas (formato 14 × 10) por Pedro Motilla en Barcelona, confirma, lo mismo que la Biblioteca de bolsillo o la Biblioteca para todos (con novelitas completas de Luis de Val, entre otras* El Martirio de una niña. Infamia de una duquesa), *el éxito del género breve barato (15 céntimos en el último caso).*

[19] *El porcentaje de obras traducidas del francés es de un 39%.*

[20] *Verdad es que, en 1848,*



dos por la producción de Luis de Val, Florencio Castellano, Luis Obiols, Lorenzo Coria, Álvaro Carrillo, A. de Padua, Juan Tomás Salvany, etc. No olvidemos que *La Mujer adúltera* del mismo Pérez Escrich, cuya primera edición es de 1864, anda por la 8.ª en 1904 y por la 11.ª en 1923, tiempos precisamente en los que las editoriales de Miguel Albero, editor de las 2.590 páginas de *El calvario de la obrera o los mártires del amor*, rivaliza con la Editorial Castro, instalada en el llamado Palacio de la Novela en Carabanchel bajo (Águeda Díez, 10), editora del *best seller* de entonces: *Juan León el Rey de la Sierra* con sus 251 «fascículos» tirados en cantidades de 12 a 15 millones. En Valencia la editorial Guerri publicará obras de Mario d'Ancona cuando *La Novela ilustrada*, por ejemplo, reedita por 280 céntimos *El Tribunal de la Sangre* de Ortega y Frías (n.º 130-138). ¿No será éste el tiempo en que leen novelas por entregas las porteras y obreras? Pero, ¿tendrán el mismo público las reediciones de *La Novela ilustrada* adquirible en los kioscos y la «nueva» —eternamente— novela repartida a domicilio con su sistema de premios? ¿No habremos caído en la tentación de atribuir al período de la emergencia del fenómeno características sociológicas que pertenecen a los años 1920-30, cuando ya ha cambiado sustancialmente la temática, si no los principales recursos del género? Cuando Manini Hermanos Editores afirman, en 1860, que vendiendo sus ediciones populares ilustradas a 4 cuartos la entrega de 16 páginas en vez de un real «se logrará que hasta las clases más humildes de nuestra sociedad consideren la lectura como lo es indispensable» en 1860, ¿no indican indirectamente que la meta está todavía por alcanzar?

La novela de folletín

Otro caso ambiguo es el del «folletín», sobre cuya importancia llamó nuestra atención el riguroso y pionero libro de Leonardo Romero Tobar (1974). Podemos hablar, según los casos, de novela de folletín o de folletines con novela o sin ella: en el folletín de *El Globo*, en 1879, por ejemplo, se publica *El bandolerismo* de Zugasti y, en 1883, los *Ripios* de Venancio González; en 1882 sólo las tres quintas partes de los folletines de *La Correspondencia de España* se dedican a novelas (Villapadierna, 1988). Existe, en efecto, el peligro, otra vez, de extrapolar a partir de modelos franceses y de generalizar. En la relación novela/folletín/periódico, obviamente este último elemento (el que alberga el folletín y motiva la compra) es el que prevalece: no es la misma realidad folletinesca la que se encuentra en *El Pueblo* de Blasco Ibáñez en 1895, donde se publican *Arroz y Tartana*, *La Taberna*, *La Cantinera Republicana* de Erckmann Chatrian, *La Razón social* (sic) de A. Daudet

existe una edición económica de La Marquesa de Bellaflor o el niño de la Inclusa *de Ayguals de Izco (a un real la entrega) y que, en 1858, ya* Antonina o los Ángeles de la tierra, *se repartía por entregas a 3 cuartos y medio y que el precio más frecuente, después de 1870, será de medio real, con un evidente abaratamiento, pues.*





y *Flor de mayo,* y en *El Carbayón* donde, en 1892, aparece *El Hermano Tranquilo* de Paul Féval; y no hablemos de la ausencia de novela en *La Unión católica* en 1891-92, por ejemplo.

La adscripción al pueblo de tal o cual «folletín» pasa obviamente por una previa definición de las relaciones que el pueblo mantiene con el periódico[21], aun cuando sabemos que el acceso diferido a la novela coleccionada siempre es factible.

Al hablar de novela de folletín española en España, también es preciso hacer constar como fenómeno determinante que, según cálculos de J. Simón Díaz (1973), el 80% de las novelas publicadas son traducidas más o menos «libremente» del francés con las consabidas consecuencias —denunciadas por los amantes de la lengua patria— sobre el texto dado a leer y un exotismo sistemático de las referencias (nombres, lugares, etc.). Ahí están las quejas de *El Clamor público* en 1850[22] o la presentación que se hace de la novela de Pedro J. Solas (folletinista de *El Imparcial, La Correspondencia, El Liberal* y *La Época), El crimen de Talabarte:* «Narración dramática cuyos personajes son *españoles* (subrayado en el original) en la que alternan los tipos populares con los aristocráticos copiados del natural en escenas ora patéticas ora cómicas, pero siempre notables por su realismo, por la expresión de verdad que revisten y por el arte con que están representadas».

Pero los lectores de *La Integridad de la Patria* también habrán podido leer *Un expósito* de Fielding, los del *Día,* en 1888, *Historia de Pendennis* de W.M. Thackeray y los del *Diario de Madrid* en 1892 el *Werther* de Goethe o *Graziella* de Lamartine. *El contrato matrimonial* de Balzac y *El Mesón de la cigüeña. La huérfana alsaciana* que se publican en *El Heraldo de Madrid* en 1895, son novelas ambas pero obviamente no tienen el mismo estatuto cara al llamado género folletinesco.

Por otra parte, si existen bibliotecas de periódicos con folletines encuadernables como las de *El Globo,* de *La Correspondencia de España,* de *El Progreso,* etc.[23], no se tiene noticias de que hayan desencadenado el mismo fenómeno que en Francia con los «petits romans» de *Le Matin, Le Journal, Le Petit Journal* et *Le Petit Parisien* que conjuntamente tienen tiradas diarias de 4 millones y medio de ejemplares.

Ahí están las tiradas, al fin y al cabo limitadas para poner límites a posibles entusiasmos generalizadores. Desde luego un inventario más sistemático y periodizado de lo que efectivamente se publicó como folletines, nos permitiría casi seguramente relativizar la unívoca relación con un género que se ha dado por supuesto a partir de la envoltura.

Contentémonos, pues, por ahora, con observar que el fenómeno del folletín con novela —verdadero gabinete de lectura a domicilio— acompaña al de la novela por entregas, cronológicamente, en su desarrollo o auge, con

[21] *Véase* infra *el caso del folletín de* La lucha de clases.

[22] *«En España tenemos por desgracia que alimentarnos de traducciones casi siempre que queremos llenar con una lectura agradable el folletín de los periódicos» (28-10-1850) (citado por Joaquín Marco,* Ejercicios literarios, *Barcelona, Taber, 1969).*

[23] *Ya desde 1853, existía la Biblioteca de* La Iberia *y en 1862,* La Discusión *había fundado una Biblioteca popular.*



el consiguiente ensanchamiento del público que permite la adquisición indirecta de libros. Pues, como señalaba el prospecto de *Las Novedades* en 1868, «siendo diario el folletín de novela que alternará con el de historia —nótese— y que ambos podrán cortarse, tiene la seguridad el lector de formar en el espacio de un año una pequeña biblioteca de 20 tomos, sin que haya desembolsado más que el importe de la suscripción al periódico» (Lécuyer, 1988). Las humildes encuadernaciones que se encuentran para folletines más tardíos (fines del siglo XIX) pueden ser el testimonio de una relación aún elemental con el libro, mezcla de veneración y de pobreza.

El periódico-novela

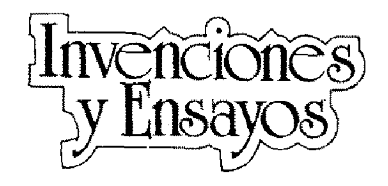
Mientras tanto, ¿qué especificidad concederemos a los intentos de periódico-novela como *El Periódico para todos* (cf. *Le Journal pour Tous)*, que se publica de 1872 a 1883 y que por un real semanal propone en sus 16 páginas con ilustraciones «novelas, viajes, literatura, historia, causas célebres, etc.» o sea, en una unidad de lugar, todos los géneros dispersos que señalábamos arriba? Las informaciones sobre un posible público, muy insuficientes para una argumentación rigurosa (Cazottes, 1981, XI), apuntan curiosamente hacia categorías de la clase media alta. El hecho es que lo que en Francia se llamó la novela *à la petite semaine* o *en tranches*, no parece haber cundido en España con los consiguientes fracasos de otros intentos como *La Lectura para todos* (1859-1861), *El para todos* de Sevilla, *La Correspondencia literaria* de E. de Lustonó (1872), *La Ilustración Popular* (1872-1873), *La Velada* (1872-1873) (cf. *La Veillée des Chaumières*) que todos coinciden en su preocupación por la «ilustración del pueblo».

La novela a peseta

Por los años 1870 empieza a manifestarse otro fenómeno editorial, el de la novela a peseta y aún menos, que enriquece aún el dispositivo haciéndolo más complejo, ya que parece responder a una necesidad específica, si no totalmente nueva: son novelas teóricamente completas (aun cuando algunos títulos se publican en dos o más tomos) encuadernadas en rústica con una ilustración («con elegantes cubiertas alusivas al título» dice A. Perdiguero en 1890, con cubierta «al cromo», en la Biblioteca «de lujo» de A. de San Martín[24]) en volúmenes de más de 200 páginas vendidos a una peseta en toda España.

El abaratamiento de los costes de producción en los años 1880, permite sin duda sacar a luz tales libros, la mitad de caros que los *Episodios Nacio-*

[24] *También la de Urbano Manini se autocalifica de «Biblioteca de lujo». Tal insistencia sobre un supuesto lujo cuando obviamente no hay tal, podría ayudar a una posible caracterización de las dimensiones sociales del consumo de libros.*



nales de Galdós y un tercio que las *Novelas Españolas Contemporáneas.* Entre los autores se encuentran algunos ya conocidos a través de la novela por entregas como Manuel Fernández y González, R. Ortega y Frías y otros «nuevos» como A. de San Martín o el Vizconde de San Javier. Pero otra vez es abrumadora la predominancia de traducciones, mayoritariamente de Ch. Paul de Kock y de su hijo W. de Kock cuyas obras se encuentran también en la Biblioteca de Ferrocarriles que publica, a partir de 1870, Leocadio López.

Algunas llegaron incluso a repartirse, como lo atestigua esta observación del repartidor, que la Asociación de Escritores y Artistas ha encargado de vender los 50 ejemplares que de cada obra que publica le ofrece Urbano Manini con esta reflexión por parte de un tal Armando de Lacombe (Príncipe, 9, entresuelo, izq.), recogida por el repartidor: «Dice este señor que en su casa no se leen libros inmorales...».

En los últimos años del siglo, Pascual Aguilar llegará a proponer en Valencia, con su «Biblioteca selecta», una «Colección de los mejores autores nacionales y extranjeros» por 2 reales el tomo de 15 × 9,5, de 200 o más páginas en rústica, claro está, anunciados por sus títulos sin referencia a los autores[25].

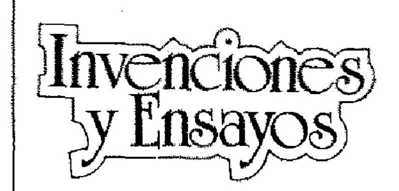
Pero el criterio de novela a peseta tampoco es totalmente satisfactorio para delimitar un tipo de literatura o un público, en cualquier momento.

Así, por ejemplo, en 1907, en la Biblioteca Tasso con volúmenes de 220 páginas en rústica (18 × 11) se encuentran cinco títulos de Luciano García del Real, otros de Alejandro Dumas, pero también de Gorki y Dante, y la Biblioteca Hispano-americana ilustrada con cromos, vendida también a peseta el tomo, publica novelas históricas, festivas, de costumbres, narraciones de viajes, etc. de los principales escritores nacionales y extranjeros.

Verdad es que por aquellas fechas la editorial Maucci publica ya tomos a menos de una peseta (Botrel, 1987/3) y la editorial Calleja publica *La Novela de ahora*, una «Colección de novelas escogidas interesantes, morales y amenas, la más copiosa, la más variada de cuantas colecciones se han publicado hasta la fecha en castellano». Es la «biblioteca del hogar» y se vende cada tomo por 40 céntimos: 217 novelas publicadas en 1911, con 111 títulos franceses, 47 italianos y 31 españoles.

Ya por aquellas fechas empieza a darse el fenómeno de las colecciones semanales de novelas cortas (pero también de obras dramáticas, cuyo consumo por escrito habría de estudiarse como fenómeno aparte) que parecen adecuarse a la demanda de «esta clase social que se suele llamar media, con cierta base cultural, curiosa de las celebridades literarias o teatrales, a quien atrae la vida galante, preocupada de problemas profesionales, bastante acomodada para ir de veraneo durante los meses de estío» (Magnien, 1986).

[25] *Veintitrés traducciones, sobre todo del inglés, entre los 29 títulos publicados.*



Narrativa y consumo popular

Muchos rasgos comunes tienen todos estos productos editoriales en función de criterios de accesibilidad, como fragmentación, periodicidad, baratura, sistema de difusión, etc. (Botrel, 1974), pero ¿bastan para una clasificación dentro de la narrativa popular?

Por ser breves y baratas, ¿incluiríamos en dicha categoría la Biblioteca Diamante (Barcelona, 1889, 74 vols.) o la Colección Regente (Barcelona, 1900, 76 vol. in 16 de 100p.) vendida a 25 céntimos el volumen?

Por ser galantes, picantes, incluso verdes, y baratas, ¿se incluirán *Una aventura de amor, La alcoba de Justina* o la Colección Botón («colección humorística formada por nueve tomitos esmeradamente impresos con sugestivas cubiertas» y no menos sugestivos títulos[26]) en la narrativa «popular»? ¿O bien se relacionarán con la tendencia erótico-cómico-naturalista que se da en las clases acomodadas en los años 1880? (Botrel, 1988/2).

Tal vez haya que matizar más, cruzando los criterios que permitan configurar varios estratos de públicos según su capacidad lectora (cultural y económicamente hablando), relacionándolos con las características de los textos publicados (novedosos o antiguos, ya pasados de moda o de eterna moda).

El concepto de narrativa popular a la luz de esta construcción rigurosa, quizá resulte en la diacronía mucho más ambigua de lo que parece: un mismo texto, por su «vulgarización», puede adquirir con el tiempo carta de ciudadanía en el pueblo, con transformaciones (texto abreviado, cambio de circuito, otro estatuto bibliológico, con láminas, por ejemplo, versificación, tipos gastados, encuadernación en rústica, etc.) o sin ellas (a través del circuito del libro de ocasión) (Botrel, 1988/1). Tal vez nos encontremos con que la pasividad del pueblo que consume lo que se le deja (los despojos), se acompaña de una discriminación y apropiación en la larga duración que nos sirva para caracterizar más precisamente la narrativa del pueblo.

El estudio de los comportamientos del propio pueblo comparados con las preocupaciones de las clases dominantes superiores por lo que lee y ha de leer nos aclara más.

IV. Políticas de la lectura y comportamientos lectoriales

Aquí interesa analizar las distintas orientaciones de las políticas en punto a lectura y las distorsiones entre éstas y la pragmática del pueblo, en sus relaciones con la narrativa.

[26] *Como* El cirio del sacristán, El pito del bombero, Un tenorio de sotana, El precinto de Inocencia *o* ¡Vaya unas castañuelas!, *tomo de 64 páginas de lectura vendidos a 40 céntimos.*

El problema mayor es que el pueblo aprende a leer —proceso inexorable— con el consiguiente cliché, producido y aceptado casi sin distinciones ideológicas, de que dicho proceso, deseado o tolerado, podría llevar al pueblo hacia malos libros que podrían transformar dicho adelanto en una nueva depravación.

De ahí unas políticas indirectamente reveladoras de las preocupaciones, prejuicios o imágenes acerca de las «lecturas» del pueblo: las necesarias o deseables *vs* las efectivas o potenciales.

Ya en 1839 existía, por ejemplo, una Sociedad para propagar y mejorar la educación del pueblo, en cuyos estatutos se señala que «nuestros inferiores todos... han adquirido el derecho de que procuremos su felicidad»; lo firman, entre otros Mesonero Romanos, Gil de Zárate y Quintana.

Años después, el Estado liberal, harto incapaz, hasta bien entrado el siglo XX, de poner en obra un sistema de escolarización eficaz, manifestará a través de sus numerosos proyectos y escasas realizaciones el desfase entre las buenas intenciones y la realidad.

Así, por ejemplo, Felipe Picatoste en su *Memoria sobre las bibliotecas populares,* (1870) sueña con «unas bibliotecas abiertas a todo el pueblo y en que se encontraran la riqueza y profundidad de Calderón; la fecundidad de Lope de Vega; la originalidad y exactitud de Hurtado de Mendoza; [...] el varonil estilo de Saavedra Fajardo; [...] la fluidez de Moncada [...], la variedad y gracia de Cervantes [...]», sin olvidar «la riqueza de otros más modernos» *(sic).*

Gracias al estudio de Antonio Viñao Frago (1987), conocemos mejor la realidad de dichas bibliotecas populares: en las 1.085 creadas entre el 22-9-1869 y el 24-11-1885, primero para pueblos pequeños de zonas rurales y dirigidas a todo el vecindario, y luego de tipo intermedio, en zonas más urbanas, en escuelas, sociedades y centros de instrucción y recreo «de iniciativa social», vemos perfectamente cómo lo que predomina en los fines —y, por consiguiente, en los fondos atribuidos— es la educación popular con los llamados libros de «ampliación y divulgación utilitaria», «con cierto aire entre escolar moralizador y utilitario», según escribe Antonio Viñao Frago. Casi todas las expresiones utilizadas por Felipe Picatoste en su aludida *Memoria...* lo confirman: «obras de ampliación y estudio», «enseñar todos los conocimientos humanos», «al alcance de todos», «con formas seductoras», «entretener agradablemente al lector», hacer que «el estado llano», «cobre afición al estudio», apartándose de «las coplas y jácaras en que se glorifica a los bandoleros, romances en que se falsifica la historia, presentando como modelos figuras funestísimas que producen varios males a un tiempo».

Entre las pocas obras de «lectura y recreo» que se incluyen en los fondos remitidos (menos de una tercera parte en las 93 primeras bibliotecas crea-



das) y dado el modo de constitución (sobre la base de libros donados), se encuentran más obras de krausistas o historiadores que de Hartzenbusch, Carlos Frontaura o Fernán Caballero que son los más «literarios». Por supuesto, el único Fernández y González representado se llama Modesto y no Manuel (Viñao Frago, 1987).

En otras bibliotecas menos populares o más interclasistas, la proporción de obras clasificadas en la categoría «Bellas letras», «Buenas letras» o «Literatura», *stricto sensu*, puede variar de un 17% en la Biblioteca Municipal de Jerez en 1984 (con obras de Galdós pero también de Manuel Fernández y González, y *Fabiola*, por supuesto) a una tercera parte en la de Almadén en 1909 (un 22% en la Biblioteca del Fomento de las Artes en 1885, incluidos seis volúmenes de folletines de *Las Novedades)* (Viñao Frago, 1987). En 1882, en la Biblioteca provincial de León, el 24% de las obras consultadas (283 en total), pertenecen a las «Bellas letras» y en Almadén, de junio de 1910 a diciembre de 1911, sabemos que de las 12.250 obras consultadas, 4.364 eran de literatura (35%), lo cual parece sugerir una demanda globalmente superior al nivel de la oferta[27].

Más generalmente, el subdesarrollo en España de la llamada lectura pública, apreciable a través de la escasez de bibliotecas estatales u oficiales, es una evidente rémora para el fomento de la lectura y, más peculiarmente del consumo —*via* el préstamo— de bienes literarios: en 1906, las 73 bibliotecas que dependen del Ministerio de Instrucción Pública no reúnen más que 2.191.000 volúmenes[28]. En 1877, en Alicante, ciudad con 35.000 habitantes pero sólo 10.000 alfabetizados, en la Biblioteca Provincial, 1.231 lectores consultaron 1.338 obras y en León, en 1881 (12.000 habitantes, 6.000 alfabetizados), los 6.928 volúmenes de la Biblioteca provincial tuvieron 823 lectores (1.402 en 1882)[29].

No hablemos de las condiciones en que se adquieren y conservan los libros (en León, en 1882, hay 2.182 entregas sueltas por 6.928 libros encuadernados) ni de las condiciones de acceso al libro (no directo, por supuesto), y tampoco de la atmósfera que reina en aquellos «templos» de la cultura que, según dice en 1864 Domingo Fernández Area, «no sirven para nada al pueblo», ya que «el pobre pueblo no entra con zapatos y vestidos rotos y mojados en esas hermosas salas» (Viñao Frago, 1987).

Esta desidia oficial frente a una demanda objetivamente creciente no queda compensada ni mucho menos por otras iniciativas de carácter privado, y en primer lugar por la Iglesia, primera potencia cultural en la España de entonces.

No obstante, es interesante observar su evolución al respecto, ya que en el marco de una desconfianza fundamental hacia lo escrito y de una condena, en principio, de la novela como género, tiene que hacer concesiones

[27] Catálogo de la Biblioteca Pública Municipal de Jerez de la Frontera, *(Jerez, 1894);* Catálogo de la Biblioteca de Almadén *formado por Rodrigo Prados y Avilero (Madrid, 1909) más* Apéndices *n.º 1, 2 y 3 (Madrid, 1910, 1912, 1917);* Biblioteca provincial legionense... *por D. Ramón A. de la Braña (León, MDCCCLXXXIV).*

[28] *Según el autor del informe titulado «La lectura en la Biblioteca» (Nacional) publicado en 1910, en 1882, 28 bibliotecas provinciales acogieron un total de 151.539 lectores y los compara con los 154.611 lectores en la sola ciudad de Filadelfia en 1909...*

[29] Anuario del cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios *(Madrid, 1883, pág. 265).*

e incluso poner cortapisas y contrafuegos, pues «las novelas inmundas lo invaden todo», erigiéndose incluso en «quinto poder» (Botrel, 1982; 1984).

Ya antes de 1848, se había publicado una «pequeña colección de las obras más indispensables para sustraer al pernicioso veneno que trae la lectura de malos libros», pero en los años 1880 es cuando la Iglesia parece darse cuenta de la «popularización» de ese gusto nefando por las novelas. Así, por ejemplo, el 24-6-1883, *La Semana católica* denuncia dos clases de novelas, la novela por entregas («por término medio se reparten mensualmente en Madrid en los barrios pobres, sobre todo, al pie de 15 entregas por familia») y la novela a peseta y seis reales «que se venden principalmente en los cafés y las estaciones y son por lo común novelas indecorosas empedradas de injurias a nuestra santa religión». En 1899, *El Repertorio de buenas lecturas* observa, lamentándolo, cómo «hace algún tiempo eran las novelas a cuartillo la entrega, espeluznantes en su mayoría; el asunto obligado eran desafíos, adulterios, asesinatos, hijos abandonados, jefes de bandidos a quienes se presentaba como personas muy sentimentales. Trabajadores, tenderos, modistas se suscribían a aquellas lecturas desprovistas en su casi totalidad de valor literario» y cómo «hoy se compra el periódico de cinco céntimos que debe tener su folletín, el cual se corta de modo que, mientras lo demás del periódico luego de leído se inutiliza, el folletín se guarda cuidadosamente. El folletín es hoy el fondo de lectura, el más considerable elemento de distracción de nuestras clases populares».

Una de las consecuencias es que «con tales lecturas el pueblo [...] pierde el gusto a la vida real [...] en la que entran contrariedades, sufrimientos, deberes; la farsa de la novela exalta la imaginación, la alimenta de ideales que sólo existen en la mente del autor» *(Ibíd.)*, y en 1907, en el sermón dedicado a las «Malas lecturas» insiste *La voz del púlpito:* «Allí en la lectura de libros y periódicos bebió el pueblo como hidrópico el veneno fatal que cegó las luces de su inteligencia y las energías de su corazón; allí en las malas lecturas perdió la tranquilidad y su paz, sus esperanzas».

Así, pues, organizaciones como la Obra de las Bibliotecas Populares, inaugurada sin gran éxito, según reconoce el propio iniciador, por el padre Claret, la Sociedad de Propagación de Buenos Libros (Vitoria, 1863), la Sociedad Católica de Amigos de Buenos Libros bajo la advocación de los Santos Ángeles (1868), la Obra de Buenas Lecturas (1892) o el Apostolado de la Prensa, etc., no han podido o no pueden contener ni encauzar esa creciente afición popular, tal vez exagerada por la apologética. Una hipótesis es que dado el escaso desarrollo de la lectura en las clases populares, a la Iglesia católica no le haya parecido mayor el peligro hasta fines del siglo: si existió una obra social de bibliotecas parroquiales y populares católicas encargada de proporcionar «sanas y útiles lecturas», podemos notar también que



una biblioteca como la de Buenas lecturas de la Parroquia Mayor de Santa Ana en Barcelona, exige a sus socios un depósito de cinco pesetas y una peseta mensual como mínimo en 1898; si la Biblioteca Ligera para uso de todo el mundo de Félix Sardá y Salvany o La Propaganda Católica, con sus «lecturas populares», se reparten gratis al pueblo, no admiten concesiones al gusto por la narrativa; una colección de «novelas cristianas» como «El antídoto» parece dirigirse a un público más bien culto, lo mismo que las «lecturas recreativas» de El Apostolado de la Prensa con sus tomos de 400 a 500 páginas esmeradamente encuadernadas en tela inglesa con preciosas planchas y vendidos a 1.25 peseta[30]

A principios de los años 1900, sigue manifestándose la preocupación por «instruir y moralizar a los hijos del pueblo» a través, por ejemplo, de las Hojitas Populares de Propaganda Católica (1909) («arsenal fecundo para ilustrar a los obreros alucinados por los errores modernos y hacerlos conocer la verdad») o las hojitas de Cultura Popular (1912), «muy del caso para repartir entre las clases obreras». Una empresa editorial como la Biblioteca Patria publicada por el Patronato Social de Buenas Lecturas a partir de 1906 para «contrariar en lo posible los males inmensos que causan mayormente en la incauta juventud y personas menos ilustradas del pueblo, la circulación y lectura de malos libros que por desgracia cunde en nuestra época» (con «obras manuales que son las más leídas en gabinetes de lectura», según se precisa en el artículo 15.° de sus Estatutos), parece dar una coherencia más militante a una narrativa teóricamente adaptada al público blanco, poniendo en circulación tomitos de a una peseta (50 publicados en 1909) cuando ya se pueden comprar libros por 40 céntimos. A partir de 1914 y hasta 1921, otra concepción más «misionera» de la lectura permitirá la publicación de una biblioteca de cultura popular cuyos volúmenes de más de 100 páginas se distribuyen ya gratuitamente por un sistema de fundaciones. Pero la mayor parte de los títulos corresponde a obras clásicas y lo excepcional es que se publique una novela contemporánea como *El mi Juan* «novela montañesa» de Soledad Ruiz de Pombo. Obviamente no bastarán los generosos planteamientos de la empresa para contrarrestar el desarrollo de otras «ficciones» *ad usum populi.* Pero lo importante, para nuestro cometido y la periodización, es que la lectura popular ya queda identificada por todas partes como un *enjeu* o desafío.

Esta voluntad de orientar hacia otros valores estéticos e ideológicos al pueblo, la encontramos, por ejemplo en la carta que el joven Blasco Ibáñez dirige al *Illustre maître* Zola, el 5 de diciembre de 1893, en nombre de los que «rompent avec les anciennes traditions», para pedirle la autorización de publicar obras suyas anteriores a 1880 en su colección de «nouvelles popolaires *(sic)*», encaminada a «développer l'instruction et la culture

[30] *Entre los títulos publicados en 1890-1892:* Fabiola, Quo Vadis, Ben Hur, Los últimos días de Pompeya, *novelas de W. Scott y* El hijo del labriego *de Valentín Gómez. Existía también una Sección histórica y Vidas de santos (a 0,65 peseta éstas).*



dans le peuple espagnol qui est le plus ignorant d'Europe». «Mon désir —escribe Blasco— est que le peuple espagnol s'illustre et comme le manque d'argent l'empêche de connaître les grands écrivains, je désirerai mettre ces oeuvres à la hauteur de sa misère et pour cela j'ai pensé publier une bibliothèque de volumes de cinq cents pages à 0.75 cents, traduisant vos principaux ouvrages»[31].

Más tarde, en 1916, el grupo «Prensa popular», al publicar su colección semanal *La novela corta,* afirmará el carácter de sacerdocio y apostolado que reviste su empresa pedagógico-didáctica —su «obra cultural»— que consiste, según José de Urquía, en «educar al pueblo presentando la cultura bajo una apariencia amena y frívola. Esta es la verdadera manera de hacer Patrias, de elevar el nivel cultural de un país, de dignificar al obrero» (Mogin, 1987).

En cuanto a los intentos de «emancipación» por parte de las organizaciones obreras anarquistas o socialistas, con la creación de circuitos propios, aparecen sobre todo a principios de este siglo, con preocupaciones más educativas o propagandísticas que recreativas[32]. La Biblioteca de *El Socialista,* por ejemplo, tiene unas orientaciones claramente teórico-políticas, aun cuando en 1885 el Primer Certamen socialista premia la novela *Pensativo* del anarquista Juan Serrano Oteiza (M. Morales, 1988) y, en 1896, Timoteo Orbe publica en el folletín de *La lucha de clases, Almas muertas. Historia de una familia burguesa,* continuada en 1899 con *La Redenta* (Magnien, 1988).

Aquellos «operarios distinguidos» que, en los años 1840, leían *La Guindilla,* según el propio Ayguals de Izco (Carrillo, 1977, 36) ya empiezan a tener sus propios órganos y, en parte, su literatura (L. Litvak, 1981; C. Serrano, 1986); pero en los años 1900, el fenómeno ni es cuantitativamente importante ni es exclusivo de otras formas culturales o de otros consumos literarios, narrativos, prestados.

Lectura / lecturas

El acceso a la narrativa por parte del pueblo también pudo realizarse sin que existiera una capacidad lectora individual: por el famoso fenómeno de la lectura colectiva.

Sabemos, a través de testimonios, que existió la costumbre del «periódico compartido», por ser éste demasiado caro o por falta de aptitud para la lectura individual: en Zaragoza dicen, por ejemplo, que en los años 1840-1843 se hacía los días de correo lectura en voz alta de los que en el mismo llegaban, siendo *El Gerundio* y *El Huracán* —periódicos de progreso— los que más en boga estaban (Lécuyer, 1988). En 1872, en el Círculo Republicano Federal creado en La Coruña, se hacían «lecturas en voz alta» (G. Brey, 1988).

[31] *Bibliothèque Nationale (Paris). NAF 24,181. Una adscripción ideológica a determinadas colecciones y autores puede encontrarse en el que, por ejemplo,* El Correo de Celanova, *semanal republicano, anuncie obras de Sáenz de Jubera Hermanos y del Cosmos Editorial, editor de parte de las obras de Zola; cf. Jean-François Botrel, «El Cosmos editorial (1883-1900)», in* Homenaje a Antonio Vilanova, *Barcelona, y Simone Saillard a propósito de «La traduction et ses contextes» en* La traduction, *Centre de Publications de l'Université de Caen, 1989, pág. 123-126.*

[32] *Cf. Santiago Castillo, «La labor editorial del PSOE en el siglo XIX»* Estudios de historia social.



Recordemos que, ya en 1844, el gobernador de Barcelona prohibió la lectura en alta voz en los talleres (Lécuyer, 1988) y en las clásicas «Notas sobre la lectura obrera en España» (Mainer, 1986), se encuentran muchos más testimonios para el período 1890-1930.

Lo fundamental, acaso, sea referirse al origen de la iniciativa, a la «potencia organizadora» y a la finalidad ideológico-didáctica o meramente social-recreativa de dicha iniciativa, y también plantearse las consecuencias de la mediación oralizada para el «lector»/oyente de esos bienes literario-narrativos.

Entre 1869 y junio de 1872, Antonio Viñao Frago (1987) recontó 10.587 lecturas públicas (6.805 por el profesor, 3.782 por particulares), pero desconocemos su índole, aun cuando por la concepción de las bibliotecas podemos suponer que tendrían un claro fin didáctico-educativo.

No tendrían las mismas orientaciones las lecturas o lecciones públicas proyectadas por Ángel Fernández de los Ríos, en su pueblo natal de La Pesquera (Santander). Según el creador de *Las Novedades*, en «veladas populares se habían de hacer lecturas en alta voz por el Profesor o los mejores discípulos y que la trama tenga un interés tal que no sólo se oiga con ansiedad a las pocas páginas, sino que cortando la lectura en una situación palpitante sea general la curiosidad por conocer otra noche el desenlace» (Viñao Frago, 1987). La técnica del folletín aplicada a la lectura, por decirlo así.

En cuanto a la Iglesia católica, no cabe duda de que a fines del siglo pasado y a principios de éste contempló la necesidad de hacerse ofensiva en dicho campo: ahí están las lecturas colectivas organizadas de manera militante por las damas católicas. Sobre una de dichas iniciativas tenemos datos que permiten reconstituir el funcionamiento concreto de la «performancia»: del 21 de marzo al jueves 26 de abril de 1923, una tal Enriqueta domiciliada en Génova 19 (no se sabe en qué ciudad; Madrid, tal vez), lee para obreras de un taller cada miércoles de cuatro y media a cinco *La Bruja blanca* de Julio Ascano, publicada con licencia eclesiástica en la biblioteca de *El Eco de la Cruz* de Zaragoza, periódico con quince años de existencia entonces. Cada sesión de lectura consta de 12 a 15 páginas de dicha obra, más 5 ó 6 páginas de *Pepitas de Oro* de monseñor Sylvain. ¿Qué acogida tendría *La Bruja blanca*, obra dedicada a las obreras de las fábricas y talleres, a las que el autor quiere dar una «organización familiar» tomando, por ejemplo, el caso de un taller de modistas en París, dirigido por una tal Madame Loaure, cuyas relaciones con la obrera simbólicamente llamada Luz, constituye lo esencial de una historia en la que algunos pasajes quedan censurados[33]? Por notas manuscritas sólo sabemos que, según la tal Enriqueta, las obreras «reciben muy bien la lectura y les pareció breve el tiempo» y que la dueña del taller fue «muy agradecida».

[33] En la página 111, hay una nota manuscrita que dice «lo que va subrayado en este capítulo y en el siguiente no ha de leerse». Por ejemplo, no se lee lo de «aumentar el salario de las obreras haciendo que todo aquello de que necesitan sus familias lo compren en condiciones más ventajosas y con una caja de ahorro obligatorio».



Quede sentado, pues, que la lectura colectiva como sucedáneo, no se aplica prioritariamente tal vez a la narrativa y, que en todo caso, la mediación oral introduce una dependencia con sus censuras, su retórica, su dramatización, tal vez, ruidos parásitos que literalmente *operan* la obra así comunicada.

Prácticas culturales / lectoriales

En todo caso, resulta interesante contrastar dichas políticas de lectura colectiva con las prácticas culturales y lectoriales de individuos del pueblo.

Por ejemplo, en la biblioteca pública Arús de Barcelona, biblioteca con 26.000 volúmenes «especialmente destinada al pueblo», sabemos que entre 1895 y 1904, de los 176.297 lectores que acudieron, más de la mitad (el 51%) pidió sólo obras de imaginación o de «amena literatura». El comentario del bibliotecario al respecto resulta doblemente significativo: «El número de novelas insulsas, escribe, en las que ni por el fondo ni por la forma puede aprenderse nada de provecho, va disminuyendo de día en día. A causa de ser los libros de este género los que cuentan desgraciadamente mayor número de lectores, son también los que se estropean más presto y está acordado no reponerlos»[34].

El fenómeno parece afectar a todas las bibliotecas: según fuentes de la misma Biblioteca Nacional de Madrid, el domingo 13 de noviembre de 1910 —nótese que de un domingo se trata— los 280 lectores (entre los que «no se ven obreros», precisa el informador) pidieron 75 novelas (24 extranjeras y 51 españolas), 62 revistas y periódicos, 14 de teatro moderno, 14 de ciencias aplicadas y 14 de medicina... Comportamiento más bien propio de un gabinete de lectura, obviamente[35].

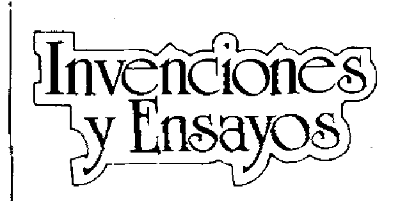
Lo cierto es que en la Biblioteca del Ateneo Obrero de Barcelona, en 1893, se encuentran, además de las obras de Alejandro Dumas, otras como *El crimen de la calle de Moncada (Juicio oral)* (Barcelona, El Diluvio, 1886), *Trois contes* de Flaubert (París, 1877), *Los misterios del mar* por A. Aranda y San Juan (Barcelona, Montaner y Simón, 1891), *Le grillon du moulin* de Ponson du Terrail (París, 1868), *El castigo del cielo o conspirar para morir* de J. Castellano y Velasco (Madrid, Minuesa, 1884), sin que del catálogo se pueda deducir una política coherente de adquisición[36].

En la biblioteca popular del distrito de La Inclusa —barrio más bien popular de Madrid— se encuentran en 1915, 42 obras de Dumas y 68 de Julio Verne, 7 de Amicis, todas las de Galdós, 15 de Alarcón, *Arroz y Tartana, La Barraca, Cañas y barro* y *Flor de Mayo*, de Blasco Ibáñez, 31 de los hermanos Quintero, 12 de Gaspar Núñez de Arce y sólo una de Manuel Fernández y González *(El cocinero de Su Majestad).*

[34] *Biblioteca pública Arús,* Memoria decenal. 1895-1904, *Barcelona, Imp. de Luis Tasso, s.f.*

[35] *«La lectura en la biblioteca»,* Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. *El porcentaje de novelas, en los cuatros días analizados, varía entre un 26 y un 38%. El 2 de septiembre, «la novela tan pornográfica* La Suegra de Tarquino *fue pedida por diez lectores».*

[36] Catálogo de las obras existentes en la biblioteca del Ateneo obrero de Barcelona *(Barcelona, 1893).*



Por falta de una mayor precisión y homogeneidad en la terminología y en los criterios de clasificación de los catálogos y, sobre todo, de un mejor conocimiento del público de dichas bibliotecas, de sus gustos y tendencias, difícil es sacar conclusiones definitivas. Además, no pueden quedar fuera de nuestro análisis las lecturas no mediatizadas, autónomas.

No obstante, queda patente que las lecturas del pueblo no pueden tener una coherencia programática a priori ni a posteriori, y que, por ahora, no se pueden establecer más constantes que un electicismo más o menos impuesto o dependiente: el pueblo «lee» lo que le es asequible (en algunos casos lo que se le deja leer u oír) pero no va espontánea ni mayoritariamente hacia lo que se le recomienda (lo que se espera que a través de la lectura adquiera) sino al entretenimiento y al recreo, en sus manifestaciones más sencillas y burdas, degradadas dirán algunos. ¿Por qué? Unos estudios de tipo formal o estructural en relación con la capacidad lectora, así como una aproximación antropológica a la lectura nos permitiría aclararnos más acaso.

V. Cuatro sugerencias finales

Para un estudio de la narrativa y de las lecturas del pueblo pueden sugerirse, pues, cuatro recomendaciones:

1. La necesidad de un inventario y de una periodización, o sea, un conocimiento más exhaustivo e «íntimo» de la literatura del pueblo y no sólo por retazos y desde el exterior, con la consiguiente diversificación de lo que se suele clasificar como literatura o narrativa popular, sin postular a priori la necesidad de una coherencia de tipo doctrinal, valedera para cualquier momento y cualquier sitio. No olvidemos que como recuerda A.M. Thiesse (1984, 243), «las clases populares no pretenden tener una cultura».

2. La necesidad de construir un modelo para España, que tenga en cuenta la originalidad del caso español (por ejemplo, por la importancia de las traducciones, de la oralidad, etc.) refiriéndose a posibles modelos extranjeros, pero por el método comparativo y no a través de una mera conformidad o disconformidad.

3. La necesidad de distinguir entre lo que es el texto y lo que es su uso (la narrativa popular y el uso popular de la narrativa), lo cual permite por la observación de la discriminación que a pesar de todo se opera, caracterizar a los productos según criterios de accesibilidad y rasgos estético-funcionales más o menos invariables[37].

4. La necesidad de no olvidarse de que el pueblo y sus lecturas, su literatura, nunca ha dejado de ser un desafío permanente para los que, exteriores al pueblo, lo perciben desde sus propia posiciones y en relación con

[37] *Según Charles Grivel, por ejemplo, serían cuatro: el ser un «género» (una mercancía), la crudeza (por oposición a lo pensado), el exceso, la repetición* (Tapis-Franc, *Revue du roman populaire, n.º 1, pág. 6).*





sus propios intereses, trátese de mantenerlo bajo un control moral o de redimirlo por la educación o, como en nuestro caso, de tomarlo por objeto de estudio, y que es imprescindible ser un apasionado «no sólo del saber en sí, sino del objeto de este saber»[38], la literatura y el pueblo.

Jean-François Botrel

Obras citadas

Anarquismo y poesía en Cádiz bajo la Restauración (1986), Córdoba, Ed. de la Posada.

AZAUSTRE SERRANO, MARÍA DEL CARMEN (1982), *Canciones y romances populares impresos en Barcelona en el siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C.

BOTREL, JEAN-FRANÇOIS (1974), «La novela por entregas: unidad de creación y consumo», *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, págs. 111-155.

——— (1977), «Aspects de la littérature de colportage en Espagne sous la Restauration», *L'infra-littérature en Espagne au XIX^e et XX^e siècles. Du roman feuilleton au romancero de la guerre d'Espagne*, Presses Universitaires de Grenoble, págs. 103-121.

——— (1982), «La Iglesia católica y los medios de comunicación impresos en España de 1847 a 1917: doctrina y prácticas», *Metodología de la historia de la prensa española*, Madrid, Siglo XXI, págs. 119-176.

——— (1984), «Antonio de Valbuena y la novela de edificación (1879-1903), *Tierras de León*, n.º 55, págs. 131-144.

——— (1986), «Les *historias* de colportage: essai de catalogue d'une Bibliothèque bleue espagnole (1840-1936)», *Les productions populaires en Espagne (1850-1920)*, Paris, CNRS, págs. 25-62.

——— (1987/1), «L'aptitude à communiquer: Alphabétisation et scolarisation en Espagne de 1860 a 1920», *De l'alphabétisation aux circuits du livre en Espagne. XVI^e-XIX^e siècles*, Toulouse, CNRS, págs. 105-140.

——— (1987/2), «La littérature du peuple dans l'Espagne contemporaine», Coloquio *Cultura y educación populares. Siglos XIX y XX*, Casa de Velázquez-UNED.

——— (1987/3), «L'oeuvre espagnole de Paul Féval. Editions de Paul Féval en espagnol. Douze images févaliennes de l'Espagne», *Paul Féval (1816-1887)*, Rennes, Bibliothèque Municipale, págs. 89-101 et 127-131.

——— (1987/4), «Les *historias* de colportage et l'histoire du temps présent en Espagne au XIX^e siècle», *Volksbuch: Spiegel seiner Zeit?* Herausgegeben von Angela Birner, Salzburg: Abakus Verlag, (Romanisches Volksbuch, Band 7), págs. 51-72.

——— (1988/1), *La diffusion du livre en Espagne (1868-1914). Les libraires*, Madrid, Casa de Velázquez.

——— (1988/2), «España, 1880-1890: el naturalismo en situación», *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, págs. 183-197.

[38] *A. Gramsci, a propósito de* La Joie au travail *de De Man* (Oeuvres choisies, *Paris, Ed. Sociales, 1959, pág. 120*).



BOTREL, J.-F., DESVOIS, J.-M. (1988/3), «Les conditions de la production culturelle», *1900 en Espagne (Essai d'histoire culturelle)*, Bordeaux, P.U.B., 1988, págs. 23-45.

BREY, G. (1987), «Approches de la sociabilité populaire dans les villes galiciennes (1883-1914)» (ERECEC, Univ. de París VIII).

CARRILLO, V. (1977), «Marketing et édition au XIX^e^ siècle», *L'infra-littérature en Espagne aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Presses Universitaires de Grenoble, págs. 7-101.

CASTILLO, S. (1979), «La labor editorial del PSOE», *Estudios de Historia Social*, n.° 8, págs. 181-195.

CAZOTTES, G. (1981), *El Periódico para todos. Index*, Toulouse, France-Ibérie Recherche.

FERRERAS, J.I. (1972), *La Novela por entregas. 1840-1900*, Madrid, Taurus.

GINZBURG, C. (1980), *Le Fromage et les vers*, Paris, Flammarion.

LÉCUYER, M.-CL. (1988), *Notes sur le feuilleton dans la presse espagnole (1830-1868)* (ERECEC, Univ. de París VIII).

LITVAK, L. (1981), *Musa libertaria*, Barcelona, Antoni Bosch.

MAGNIEN, B. et al. (1986), *Ideología y texto en «El Cuento Semanal» (1907-1912)*, Madrid, Ediciones de La Torre.

——— (1988), *Timoteo Orbe, collaborateur de* La Lucha de clases. *Un exemple de littérature militante* (ERECEC, Univ. de París VIII).

MAINER, J.-C. (1986), «Notas sobre la lectura obrera en España (1890-1930)», *Literatura popular y proletaria*, Universidad de Sevilla, págs. 53-123.

MOGIN, R. (1987), *Contribution à l'étude d'une collection de nouvelles: «La Novela corta» (1916-1925)*, Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Pau, 920 págs. dactyl.

MORALES MUÑOZ, M. (1988), *El discurso ideológico en una novela anarquista:* Pensativo *de Serrano Oteiza* (ERECEC, Univ. de París VIII).

MORENO MARTÍNEZ, P.-L. (1989), *Distinción social y cultura escrita. Sociología de la alfabetización en Lorca (1760-1860)*, Universidad de Murcia.

PICATOSTE, F. (1870), *Memoria sobre las bibliotecas populares presentada al Excmo. Sr. Don José Echegaray, Ministro de Fomento*, Madrid, Imp. Nacional.

ROMERO TOBAR, L. (1976), «Culture populaire/culture ouvrière en Espagne autour de 1900», *Historia Social*, Valencia, 1989.

SIMON DÍAZ, J. (1969), «La literatura francesa en veinticuatro diarios madrileños», *Revista de Literatura*, fasc. 63 y 64, 67 y 68.

THIESSE, A.-M. (1984), *Le Roman du quotidien*, París, Le Chemin Vert.

VILLAPADIERNA, M. (1988), *Le feuilleton dans la presse espagnole à la fin du XIX^e^ siècle* (ERECEC, Univ. de París VIII).

VIÑAO FRAGO, A. (1987), «A la cultura por la lectura. Las bibliotecas populares (1869-1885)», Coloquio *Cultura y educación populares. Siglos XIX y XX*, Casa de Velázquez, UNED.

——— (1988), «Alfabetización e Ilustración: Difusión y usos de la cultura escrita», *Revista de educación*, Número extraordinario, *La educación en la Ilustración española*, págs. 277-302.



Vuelta

REVISTA MENSUAL

Director: **Octavio Paz**

Desde hace 15 años la mejor revista de literatura y crítica de América Latina

SUSCRIPCIÓN POR UN AÑO A PARTIR DEL MES DE DE 199 .

EUROPA: 85 US DÓLARES

Nombre

Calle

C.P. *Ciudad y país*

Cheque o giro bancario Número a nombre de Editorial Vuelta SA de CV

PRESIDENTE CARRANZA 210, COYOACÁN, C.P. 04000, MÉXICO, D.F.
TELÉFONOS: 554 8980, 554 9562. FAX: 658 0074



La hora infinita

Trastiempo

¿En qué otro siglo anduve aquí?
¿En qué otro mundo? ¿Quién fui Dios mío?
¿Quién fui? Algo mío que sólo queda en esta calle
me sobrecoge esta noche
que camino con los ojos inciertos.
Tenía entonces todo un eco distinto.
Una tapia con sol reunía la dicha
y el canto de los gallos desataba la niebla.
He olvidado aquellas voces blancas
y aquellas aún más puras
que oí en el vientre de mi madre.
¿En qué reino estuve?
¿En qué país con lluvia para siempre?
Alguien que ya no soy
golpea mi puerta con mi nombre.
Sólo quiero descansar. Cerrar los ojos.
Aguardar la mano compasiva de la sombra.

La abuela

Aún a veces surge su rostro en la penumbra,
en el humo distante de un brasero,
en ciertos sitios con olor a leyenda.

Fue ella quien dispuso el pan la mesa el esplendor
del mundo,
quien a su paso alumbró los muros con un candil lejano
y nos reunió a todos
junto a una gran tapia incendiada de sol
en un verano antiguo.

Un día la sombra rozó su cara
con un ramo frío de yerbas
y en la habitación que da al jardín
se entró en la muerte como en un sueño,
se hizo polvo y llovizna.

Recuerdo a los suyos arremolinados como una sola lágrima
despidiéndola en lo oscuro
porque su vida era ya hielo
y a los pies de su cama caían
una a una disueltas todas sus edades.

Yo la busqué durante muchos días.
Recuerdo que una tarde ñublada en un portal
lloré por su alma, obstinadamente,
y recobré como pude mis viejas oraciones.

La casa

Abro las puertas de la casa,
mas no soy yo quien mira los retratos.
Mi padre parte lejos: a los cerros.
No le alcanzo.

Llueve y el viento de los años tirita
en el mantel.
Soy quien abre el blanco baúl
donde están los míos enterrados.



Detrás de esa pared mi madre reza o cose,
escruta temerosa el futuro
junto a la cuna donde voy a nacer
o ya he nacido.
Mas no la encuentro.
Sus pasos resuenan en la niebla.
Mi hermana brilló
en la penumbra, un momento.
Y ya se ha ido.

Soy quien abre las puertas de la casa
donde viví o no he vivido.
En lo hondo me acuna compasiva.
Cruzan los míos sus paredes.
Entro en ella y estoy solo.
Y anochece.

Los adioses

Me acuerdo que a esta hora
te desvestías. Caías a mi lado sobre un lecho,
con un gesto impreciso de animal en derrota.
Señalabas las nubes, el paso de las lluvias.
Eras aún la dulce lejana muchacha de aldea,
la inquietante mujer que cruzó por los siglos.
Yo: el asombrado de mí mismo,
el que vino de un lago o más lejos,
apoyado en un bastón de humo
a quererte en aquella alcoba distante de provincias.

Pero ha pasado el tiempo
y el otoño asoma desapacible del lado de las siembras.
Yo tirito desnudo al borde de un brasero.
Y tú eres apenas esa niebla que dejan los adioses.

Alguien

Nadie, a esa hora, yendo en la noche
hasta las tapias en que unas mujeres guardan
ramos secos de mirto
sino tú, a pie, un forastero,
sino tú desdeñando el frío la niebla el polen
impreciso de las lluvias
alcanzarás, del lado de la sombra,
la secreta calle en que a la puerta
alguien, sobre un lecho,
con usadas manos,
destruirá del todo tu rostro en la penumbra.

Qué silenciosamente arrasa la lluvia los tejados.

Viejos conjuros

Aquella que vi, junto a un muro de lluvias,
como ya nadie jamás la verá sobre la tierra,
aquella se ha ido a confundir con la nada del aire
y la sombra del tiempo.
La encontré sentada a su puerta, temerosa,
porque cerca cruzaba el lento carruaje de los muertos.
La encontré en las grietas del paisaje
y la quise como a un ángel oscuro.
Sé que su memoria es un reino de locos y fantasmas.
Sé que anduvo a mi lado, que fue un rayo.
A veces musito por ella todavía viejos conjuros.
Por ella que brilló en mi alma que me aguarda aún,
sentada allá en la bruma,
junto a un montón de rosas apagadas.



Un montón de rosas innombrables

No quiero escribir
como el huésped de una casa destruida,
sino como el limpio amanuense de los días con sol,
cuando el mundo fue un vientecillo fresco
que movía tu falda,
y en un mercado, al fondo de la calle,
me ofreciste la dicha en un cesto de mimbre.

No quiero olvidar que a mi lado
cruzaste calles con sombra que dieron a la vida,
ni de qué modo áspero y hermoso
nos quisimos,
sobre lechos distintos,
en la penumbra de los días.
Porque eres ahora
como un vaho denso,
y tu nombre
pertenece ya a un montón de rosas innombrables.

A paso lento, por el empedrado,
alcanzaré las rancias tabernas
en que, entonces, el vino
nos hizo parientes cercanos del milagro.
Yo te quise, buscaré los sitios hondos
donde tu rostro relampagueó
desafiando la sordidez del universo.
De noche buscaré una plaza rota y sin luna que conoces.
Y te estaré esperando.

Rosas al porvenir

Es el umbral en que mi madre interroga al poniente,
en un día de 1975.
Es una encrucijada de caminos.



Alguien con un bastón hecho con ramas del árbol del olvido
desató sus pasos.
Es el sitio en que puse de niño rosas al porvenir.
Es un verano antiguo y un alboroto de muchachas
y la callada puerta que cruzaré un día por vez última.
Es la muerte de mi hermana.
Es un gallo en su hora infinita.
Es eso que está en mi voz
y de algún modo salva mi vida y la perdona.

A fines de 1957

Una mujer y un hombre que se miran
a fines de 1957,
y en el umbral de una casa con luna
preguntan cómo será mi cara.
Alquien que sorprende en la flor helada del naranjo
su destino.
Quien no ha nacido.
Quien ignora todas las cosas.
El que cruza la plaza de noche
y entre la lluvia encuentra el rostro de sus padres.
Quien conoció una parra un patio un aljibe
que son aún su entraña.
Quien amó una calle.
Quien amó a una mujer como a sí mismo.
El que está solo.
El que escribe estos versos.
Soy esos seres distintos y se han ido.

Rafael Adolfo Téllez



La estrella, la virgen y la cestita en el río

(Nacimiento e infancia del héroe)

De entre los muchos cuentos que me contaba mi madre, yo prefería el que ella titulaba «El castillo de irás y no volverás». En lo esencial, el cuento de mi madre es el mismo que recoge Aurelio M. Espinosa con el título de «Los siete infantes», dentro del ciclo de *La niña perseguida,* y que aparece en *Las mil y una noches,* en la versión de Galland, bajo el nombre de «Historia del pájaro que habla, el árbol que canta y el agua de oro». Recogido así mismo entre nosotros por Julio Camarena con el título de «Los infantes de la estrella en la frente», este hermoso relato se halla difundido por todo el mundo, y la versión documentada más antigua que se conoce es un texto védico del siglo V de nuestra era. Corresponde al tipo 707 de la clasificación de Aarne-Thompson.

Pues bien, este cuento comienza refiriendo cómo tres hermanas (modistas en varias de las versiones españolas) se encontraban de cháchara en una ventana, fantaseando lo que harían si casasen con el rey. Las dos mayores prometen cosas más bien grotescas (hacerle una chaqueta del tamaño de una nuez o unos pantalones del tamaño de una avellana); pero la pequeña asegura que si se casara con el rey le daría tres hijos, cada uno con un lucero en la frente.

El rey, que ha escuchado la conversación con las hermanas, se desposa naturalmente con la más pequeña. Cuando está en la guerra, su mujer cumple la promesa dándole los tres hijos, que vienen al mundo con su correspondiente lucero (en algunas versiones los niños nacen en partos sucesivos, pero en otras, las más genuinas, el parto es múltiple). Las hermanas, envidiosas —la suegra, en otras versiones—, arrebatan los recién nacidos a la madre y, tras sustituirlos por cachorros de animales, los arrojan al río

en una cestita de mimbre o en una urna de cristal. Son recogidos por un jardinero, hortelano o guardabosques que los cría como si fueran sus propios hijos. El resto del relato —superación de pruebas mediante auxiliar mágico, reconocimiento y castigo de los autores de la fechoría, de acuerdo con la estructura que señala Propp para el relato maravilloso— queda fuera de los límites que hemos fijado al presente trabajo.

Nos detendremos en el principio. Los tres hijos —concretamente dos niños y una niña— producto de este parto múltiple, vienen al mundo portando cada uno un lucero en su frente, hecho extraordinario que aparece también en otros varios cuentos populares, entre los que podríamos citar, a título de ejemplo, *Estrellita* y algunas versiones de *La bella durmiente del bosque.*

La señal mágica es una función, concretamente la catalogada con el número 17 de las que según Propp forman la estructura del cuento maravilloso, y puede servir para facilitar otra función, la número 27 o función del *reconocimiento.* La señal puede ser algo que se entrega al héroe, o más frecuentemente una marca que se le imprime en el cuerpo. Como ya hemos señalado, esta señal va a permitir reconocer al héroe frente al falso héroe, aunque también puede cumplir otros cometidos.

Por ejemplo, en el conocido cuento de *Blancaflor o La hija del diablo,* el héroe a quien el diablo le ha propuesto elegir entre sus tres hijas, que permanecen con la cara oculta, para tomar a la elegida por esposa, reconoce a su amada al palpar el dedo al que falta la yema, perdida cuando dejó caer una gota de la sangre de la misma durante el descuartizamiento al que la sometió para salir triunfante en una de las pruebas. En otros cuentos el reconocimiento se lleva a cabo porque el héroe tiene su cabello cortado. Tanto en una como otra señal puede verse una referencia al acto ritual de intercambiar la sangre o el cabello que supone una transmigración de las almas de los celebrantes en el matrimonio ritual, pues tanto el cabello (recordemos el caso de Sansón) como la sangre, según nos refiere Propp en su obra *Las raíces históricas del cuento,* son uno de los asientos del alma. Pero como en el rito una de las partes representa una figura del más allá, el ritual viene a significar la admisión del iniciado en la comunidad de los muertos. De ahí la frecuencia de los pactos de sangre a lo largo de la literatura popular o culta, aunque posteriormente, con frecuencia, el intercambio de sangre es sustituido por el hecho de beber en una misma copa. De este último ritual nos ofrece un bello ejemplo la literatura en torno a Tristán e Iseo, aunque aquí, sin que se olvide el acto ritual iniciático del ingreso en el más allá que tan maravillosamente subrayó Ricardo Wagner, la referencia histórica más próxima es la de la admisión del esposo extranjero en el clan de la esposa durante el matrimonio matrilineal, tal como señala Frazer.



Pero en el cuento al que me estoy refiriendo, la peculiaridad se encuentra en que la señal de nacimiento nos viene dada desde el principio. A veces esta señal impuesta al principio, es decir, en el momento del nacimiento o en la niñez del héroe, va a servir para el reconocimiento posterior de éste no en un reino extranjero, sino en su propio reino del que fue expulsado en su niñez: tal es el caso de los tobillos taladrados de Edipo. Mas no ocurre así en el cuento que nos ocupa, pues la señal con que los niños nacen no va a servir para un reconocimiento posterior. Podría parecernos una señal sin función, gratuita, si no pensáramos que su función consiste precisamente en indicar el carácter excepcional de estos niños.

En el tipo de cuento que estamos examinando, la señal es un lucero en la frente. Hay otros relatos populares o míticos en que la señal es un resplandor dorado o una marca de oro impresa en alguna parte del cuerpo. Vamos a examinar tanto una como otra de estas señales.

El oro se nos presenta en el folklore y en la mitología como uno de los signos del más allá. Una de las características de los dioses celestes es el fulgor, un fulgor de oro. Tanto Varuna como Zeus o Mitra se distinguen por su aspecto dorado. Y dentro de la mitología bíblica, recoge Robert Graves que *Shashmal* es una sustancia divina que, de acuerdo con el primer capítulo de *Ezequiel,* proporciona el ígneo resplandor del trono y el semblante de Dios. La versión griega de los Setenta —añade Graves— traduce *Shashmal* por *electrón,* que en griego guarda estrecha relación con *Elector,* un nombre del sol, y viene a significar «brillante con luz dorada», y de aquí, *electrum,* una aleación de oro y plata. Pero —termina en su nota Graves— como la asociación del rayo con el poder de Dios es antigua, *Ezequiel* acaso considere a este divino *Shashmal* dorado como la fuente del rayo.

Nada de extraño tiene, pues, que los reyes quisieran también revestirse de este fulgor dorado, atributo de su propia divinidad. Tenemos la máscara dorada de los faraones, la máscara también de oro de Agamenón, y los propios emperadores romanos se cubrían el rostro con un polvo de oro, no tanto por ostentación como por hacer resaltar la divinidad de que les revestía el imperio.

Pero el oro no es tan sólo símbolo de divinidad, sino indicativo del más allá, del otro mundo. De oro son las manzanas que crecen en el Jardín de las Hespérides; de oro es el vellocino que van a conquistar los Argonautas y de oro es la escala que Dante ve en el cielo de Saturno y que lleva hasta la esfera celeste para conducir las almas al Paraíso:

dentro al cristallo che 'l vocabol porta
cerchiando il mondo, del suo chiaro duce
sotto cui giacque ogni malizia morta,
di color d'oro in che raggio traluce



vid'io uno scaleo eretto in suso
tanto, che nol seguiva la mia luce.

Por eso aquellos que tienen un origen divino o una vinculación con el más allá, lucen un color dorado o presentan oro en su cuerpo. Así es dorado el color de Hércules y toda la estirpe de Helios, dice Dieterich en *Nekya* —citado por Propp—, «se reconoce fácilmente por el brillo de sus ojos que irradia del rostro como un rayo de sol»; y el mismo Pitágoras aduce como prueba de su divinidad el que sus piernas sean de oro, según refieren sus discípulos en su deseo de deificarle.

Sea por su relación con el sol, o porque su color recuerda al fuego que conduce las almas al reino del más allá, o a la sangre —otro de los símbolos del viaje escatológico, como demuestra el hecho de la pintura roja con que se embadurnan los muertos en el neolítico—, el color dorado es color que indica vinculación con los dioses astrales y el más allá. De otra parte, muerte y divinidades astrales aparecen frecuentemente relacionadas en la historia de las religiones. Así, a partir del Imperio Medio, se establece una estrecha relación entre Ra, divinidad solar, y Osiris, divinidad de los muertos, y el faraón se identifica tanto como hijo de Ra como Horus, el hijo de Osiris y heredero de su reino terreno.

Por eso, frecuentemente, en el folklore o en la literatura mítica el héroe viene al mundo marcado con un resplandor dorado. Pero en el cuento al que nos estamos refiriendo los niños no aparecen con esta seña, sino con un lucero en la frente.

En realidad, éste es un caso similar al anterior. Nos encontramos con una referencia al reino de los muertos y a las divinidades astrales. Vamos a examinarlas brevemente.

El lucero supone no un resplandor dorado, sino diamantino. El cristal y, por supuesto, el más noble de todos ellos, el diamante, es también un símbolo del más allá. Hay allí palacios de cristal, puertas de cristales, árboles cuyos frutos son piedras preciosas. Cuando Gilgamesh en su viaje iniciático llega al mar y avista a la princesa marina, ésta se encuentra en un jardín cuyos árboles dan frutos de cristal purísimo de los más variados colores. Y cuando Aladino entra en la cueva donde se encuentra la lámpara maravillosa, se topa también con un jardín cuyos frutos son diamantes y otras piedras preciosas. Asimismo en la literatura gaélica, el héroe siempre realiza el viaje al más allá en un barco de cristal —como Lanzarote, como Amadís— y también son de cristal el palacio de la Tierra Afortunada y los frutos que dan los árboles de sus maravillosos jardines.

La primera acepción que da el Diccionario de la Lengua Española de la palabra *lucero* —derivada de luz— es la de «el planeta Venus al que comúnmente llaman la estrella de Venus». Venus, la estrella más brillante



del firmamento, la estrella que refulge con una luz diamantina, es el lucero por antonomasia, y su nombre nos evoca a Luzbel, Lucifer, el ángel caído que era el más brillante y refulgente de todos los brillantes y refulgentes espíritus que cantaban la gloria de Dios.

Aquí es preciso referirnos a lo que cuenta Robert Graves en *Los Mitos hebreos*. Según una versión rabínica que refiere el nacimiento de Caín, Eva yació con Samael, la serpiente que la convenció para que ella y Adán comiesen los frutos del árbol del conocimiento en lugar de los del árbol de la vida. Samael es un derivado de Shemal, una divinidad siria que se identifica con el planeta Venus. De otra parte, la Serpiente tentadora se identifica con el ángel caído Helel ben Safar (Lucifer, hijo de la Aurora), es decir, el planeta Venus, la estrella de la mañana. Es indudable que tanto Shemal como su derivado Shamael proceden de la diosa babilónica Ishtar, procedente a su vez de la sumeria Innana. Ishtar, diosa de la guerra y el amor, de la vida y de la muerte, se identifica con Venus, y toma hasta cierto punto el papel de la Gran Madre, la Diosa Blanca de la cultura matriarcal que predomina durante el neolítico por las márgenes del Mediterráneo. Su culto llega a ser el más importante en Babilonia, superando incluso al de los demás dioses astrales y el del dios local Marduk. De esta manera, la caída de Lucifer vendría a encuadrarse en esa larga pugna entre deidades masculinas, señores del trueno y de la guerra, propios de una civilización patriarcal, nómada y pastoril, contra la gran diosa señora del amor y la procreación, propia de la sociedad matriarcal y agrícola a la que la anterior viene a sustituir.

Así pues, la señal del lucero hace referencia a un origen extraordinario, vinculado al más allá y a Venus, la virgen astral. En el cuento popular, la marca de este nacimiento maravilloso aparece grabada en la frente del recién nacido. En parte de la literatura mítica, la estrella se ha separado del recién nacido y se presenta en su medio natural, el firmamento, anunciando en su novedad el hecho de un nacimiento extraordinario. Así refiere Graves que en la literatura midrásica, el nacimiento de Abraham viene anunciado por la aparición de una estrella más brillante que las restantes y que se tragaba cuatro estrellas fijas, cada una de ellas en una parte del firmamento. Los astrólogos del rey interpretaron el hecho como el anuncio del nacimiento de un hombre extraordinario. El rey Nimrod, temeroso de que el niño cuyo alumbramiento anunciaba esa nueva estrella terminase con su reinado, ordenó, siguiendo el consejo de sus astrónomos, que todas las mujeres embarazadas fuesen encerradas en una torre, y si el recién nacido fuese varón, se le diera muerte. Milagrosamente, la madre de Abraham puede ocultar su embarazo, y cuando se acerca el momento del parto huye al desierto dando a luz en una cueva a un niño que tiene tal resplandor en

su rostro que ilumina todo el recinto. Posteriormente el niño es ocultado, según una versión, mientras en otra se transforma al cabo de unos pocos días en un hombre cuya sabiduría y poder sobrenaturales confunden a Nimrod que, asustado, le deja partir para Egipto.

Se ha dicho que estos relatos están influidos por el del propio nacimiento de Jesús, pero lo cierto es que guardan estrechas referencias con otros relatos anteriores al del nacimiento del Cristo, tal como el de Ciro el Grande por Herodoto o el de Horus en el mito de Osiris. Lo cierto es que el hecho de una estrella que anuncia un nacimiento extraordinario, con los consiguientes celos del rey que procura deshacerse del recién nacido, la puesta a salvo de éste y su infancia oculta en un lugar recóndito o lejano y, posteriormente, el cumplimiento de un destino extraordinario que confirma los prodigios que anunciaba la estrella, es un tema muy abundante en la mitología y el folklore universales. Pero creemos que este tema es una derivación posterior del tema original, en el que la señal extraordinaria, tal como en nuestro cuento, aparece impresa en el propio héroe.

Pero pasemos a otros aspectos de nuestro relato. De acuerdo con los deseos que expresa la doncella, los niños no sólo nacen con un lucero en la frente sino que, en efecto, son tres, dos niños y una niña. Aprovechando que el padre se encuentra en la guerra, sus malvadas tías —o abuela, en otras versiones— sustituyen a los niños por cachorros de animales, se deshacen de ellos arrojándolos al río en una cesta, y comunican al padre que su mujer ha tenido un parto monstruoso, lo que originará la ira de éste que, a su regreso, castigará a su esposa encerrándola en una cárcel.

Estamos ante otro motivo muy frecuente en la mitología y en el folklore. Por citar un ejemplo, tomemos el de «El caballero del Cisne» tal como se recoge en *La gran conquista de Ultramar.* El principio de «El caballero del cisne» en esta versión hispánica es casi idéntico al de ese «Castillo de irás...» que me narraba mi madre, salvo la diferencia de que no son tres, sino siete los nacidos, y que en lugar de con el lucero en la frente nacen con un collar de oro en torno de su cuello. Por lo demás, también estos niños son arrojados al río, también se comunica al padre que en lugar de siete niños han nacido siete podencos, y también la madre es aprisionada como pena de su culpable parto. Culpable, sí, porque cuando se descubre la intriga de la abuela malvada que sustituyó las cartas del rey —un episodio novelesco, sin duda yuxtapuesto posteriormente al relato mítico original—, la abuela se defiende acusando de adulterio a la madre, como demuestra su parto múltiple, lo que le hace acreedora de la muerte.

Es una creencia comúnmente admitida que llega hasta la Edad Media, que el parto múltiple es un parto adulterino. De ahí que todos estos episodios de abuelas o tías que se deshacen con intrigas de los recién nacidos,



nos parezcan posteriores al relato original. Pensamos que en éste es el propio padre quien rechaza a los hijos como frutos del adulterio. Y ello no sólo porque el parto sea múltiple —esto tan sólo nos pone sobre la posible pista—, sino ante todo porque la señal sobrenatural que acompaña al recién nacido, le da a conocer que este niño no es suyo, que no puede ser el fruto de un simple mortal.

Nos dice Eliade en su *Tratado de Historia de las Religiones* que «la creencia de que el nacimiento de los gemelos presupone la unión de un mortal con un dios, y sobre todo con un dios del cielo, está muy difundida»; y cita el ejemplo de los acvins indios, de los dióscuros, de Hércules e Ificles, de Anfión y Zetos, y de Dardanos e Iason en apoyo de esta tesis.

Pero volvamos, de manos de Robert Graves, a la literatura rabínica. Según la *Vita Adae et Eva,* libro apócrifo de origen judío del siglo I antes de Cristo, como el rostro del niño Caín brillaba con una luz intensa, Eva supo que Adán no era su padre, y «en su inocencia exclamó: ¡He tenido un hijo varón con Yahvé».

Mas no era Yahvé, sino Samael, la serpiente, el auténtico padre de Caín. Con independencia de que el relato rabínico pretenda explicar con esta paternidad la introducción del mal en la estirpe humana, hay dos hechos que merecen la pena destacar. El brillo sobrenatural del rostro de Caín, y la paternidad de una serpiente.

Una vez que se ha realizado el fratricidio, Dios va a señalar a Caín con una marca. Hay diversas versiones sobre la marca con que Dios señaló a Caín, pero una de ellas mantiene que esa marca es un cuerno en la frente.

Un cuerno en la frente... ¿Pero qué clase de cuerno? ¿No se tratará de un cuerno dorado? ¿Y este cuerno dorado, en lugar de ser la señal con la que Dios marca al fratricida —producto de un parto múltiple, es decir, de un parto adulterino según la tradición—, no será más bien la señal con que este niño viene al mundo, la que indica el carácter extraordinario de su paternidad, la que hace exclamar ingenuamente a su madre que ha tenido un hijo de un dios y no de un simple mortal?

Porque si el resplandor dorado nos remite a la divinidad y el más allá, el cuerno se nos presenta como indicativo de un antecesor totémico. Esta referencia animal —no humana— concuerda perfectamente con la otra cara del mito: la de que el verdadero padre no es su padre mortal, ni tampoco el Señor del trueno y la montaña, sino Samael, la Serpiente, el primitivo dios totémico.

Y es aquí donde entra en danza la serpiente. Tanto en su forma directa, como en su mítica transformación en dragón, la serpiente ocupa un lugar destacado en el relato popular y en la historia de las religiones.





En las cosmologías primitivas, la serpiente o dragón representa con frecuencia el caos primigenio. Este caos primigenio amenaza destruir el orden del mundo y sólo un dios que se enfrenta vencedor al monstruo podrá evitar que todo vuelva a sus confusos orígenes. Es así como surge el mito folklórico de la lucha del héroe y el dragón. Aparece ya en Sumer y será desarrollado por los acadios con la lucha de Marduk y Tiamat. En Egipto, cada mañana, el Faraón, reencarnación del dios solar, rechaza a la serpiente Apofis, el caos primordial, sin lograr nunca aniquilarla; algo, después de todo, muy lógico dentro del sentido cíclico que los egipcios tienen de una creación unida inseparablemente a la destrucción en una rueda interminable, ya que el propio Atum fue en un principio la serpiente y, según *El libro de los Muertos*, cuando el mundo vuelva al estado caótico original, Atum se convertirá de nuevo en serpiente. Entonces el eterno ciclo comenzará una vez más.

En Ugarit es Baal quien se enfrenta a la serpiente Yat, representante del caos y de la muerte. Asimismo en el ceremonial judío, según señala Eliade, se produce «a la vuelta del año (Ex 34,22)», la lucha entre Yahvé y el monstruo marino Rahab, y la victoria de dios sobre las aguas, ceremonia que renueva anualmente la creación del mundo.

Los hititas, con ocasión de la celebración del año nuevo, recitaban el mito de la lucha del dios de las tormentas con el dragón. También en la India védica, el dios de las tormentas, Indra, combate victoriosamente con Vrita, el dragón gigante que retenía las aguas en la cavidad de las montañas. La victoria de Indra va a dar la libertad a las aguas que se precipitarán rugientes hasta formar el mar.

Va a ser Propp en *Las raíces históricas del cuento* quien fijará la evolución de la serpiente de acuerdo con la evolución histórica de la sociedad. Esta evolución supone de una parte la conversión de la serpiente de un ser acuático en un ser ígneo, trasladándose del agua al fuego y pasando, en la mitología, de representante de las aguas primordiales, tal como vimos anteriormente, a la representación de un ser astral, como ocurre en el caso de Satán. De otra parte, la evolución será de la serpiente engullidora, a la serpiente raptora y fornicadora de mujeres, la serpiente como símbolo fálico. Ya hemos señalado en este segundo papel a Satán como seductor de Eva; podríamos citar dentro de la antigüedad clásica, y para limitarnos a un ejemplo, al rapto de la hija de Deméter por Pitón. Pero el que la evolución no es uniforme sincrónicamente ni paralela nos lo demuestra la pervivencia de serpientes acuáticas engullidoras de doncellas, como en el mito de Andrómaca y Perseo que tendrá su proyección renacentista en la Orca del *Orlando furioso*.



De todas formas, al establecer la relación de la serpiente con el fuego, no podemos por menos de señalar también su relación con ese fulgor dorado o cobrizo al que hicimos referencia anteriormente, y consiguientemente con ese mundo de la muerte que tanto el oro como el fuego representan. Pero el sacrificio por el fuego supone ante todo una purificación para alcanzar la vida eterna. Es el previo paso por la muerte para lograr la inmortalidad, tal como queda claramente especificado en dos episodios paralelos de los mitos de Isis y Deméter. El paso por el fuego es un rito purificador durante la ceremonia de la iniciación. A este respecto, bañarse en la sangre de esa serpiente ígnea que es el dragón (Sigfrido), tiene el mismo significado. Y la serpiente muere (cambio de piel), para renacer de nuevo. Ella es la que, engañando a Eva, comió el fruto del Árbol de la Vida.

Así pues, y de acuerdo con lo dicho hasta aquí, tenemos:

1) El héroe nace de la serpiente. Este nacimiento supone el engullimiento y posterior regurgitación del héroe por la serpiente (mito de Jonás).

2) En la evolución del cuento popular, señala Propp que este primer motivo es sustituido por el del héroe que mata a la serpiente. Una conjunción del 1 y el 2 nos da el tema folklórico de que quien nace de la serpiente, mata a la serpiente.

3) *Derivación del 1. El héroe no nace de la serpiente, sino de una Virgen* poseída por la serpiente, que pasa a ser un símbolo fálico. Así, en la superstición popular, si una serpiente se acerca a una mujer, ésta queda embarazada.

4) En una etapa posterior ya no es la serpiente el procreador, sino cualquier otro ser divino con apariencia animal.

5) Un dios, sea cual fuere su forma, engendra de una mortal un héroe.

Y es este héroe el que, en el cuento popular, que se desentiende muchas veces del proceso de su generación, ocultándolo totalmente o dándonos tan sólo alguna seña como la de la marca de nacimiento, va, de acuerdo con lo señalado en la fase 2, a matar a la serpiente para, mediante el matrimonio con la princesa, tomar posesión de su reino.

En los ritos de iniciación, el joven es introducido en la casa del bosque que tiene la forma de una boca engullidora. El joven es engullido para salir, nacer de nuevo, tras los ritos iniciáticos, convertido en adulto. Es el nacimiento tras la muerte. El rito viene a responder a la fase 1, la de la serpiente engullidora. Pero junto a esto, Propp señala la existencia de *las hermanitas del bosque*, muchachas que sirven a los jóvenes iniciados, y que dentro de la casa donde se efectúan los ritos pueden tener trato sexual con los oficiantes, revestidos de pieles de animales, sin que esto les impida posteriormente contraer matrimonio con hombres normales de su tribu ni se considere que aquella aventura en la casa de los misterios

implique la pérdida de su virginidad. Estamos aquí en el tercer supuesto: el de la serpiente fálica, el del antepasado totémico.

La posesión totémica de la mujer podría considerarse desde un doble aspecto. Primero tendríamos que considerar el carácter sagrado de la mujer debido a la influencia que se le atribuye en la fecundidad de la tierra. Esto lleva consigo la sacralización del acto sexual, lo que presupone la necesidad de que intervenga en el mismo un poder ultraterreno, un agente a su vez sagrado. Naturalmente, el fruto de esta unión es un fruto también sacralizado, un fruto que va a influir en el feliz desarrollo posterior de la reproducción y la fecundidad y va a convertirse en símbolo de un nuevo renacer tras la muerte.

En segundo lugar, y como consecuencia de este carácter sacro de la mujer, surge el tabú de la virginidad, el peligro de la primera noche. De ahí que la virgen se considere *peligrosa* y que entre los pueblos primitivos se proceda a la desfloración por el chamán disfrazado de animal totémico de la doncella, en íntima relación con lo que indicamos anteriormente.

De ahí que el hecho tan frecuente en la mitología y el folklore del hijo nacido de una virgen, venga a significar que ese héroe es el resultado de la unión de una doncella mortal y un ser del más allá. Las relaciones sexuales de la doncella del bosque no se consideran relaciones humanas. Por eso, cuando esta misma doncella las mantiene con un varón normal, éste debe considerarla como una virgen ya que ni sus relaciones sexuales ni los hijos que puedan éstas originar se consideran en el mismo plano que las iniciáticas. En cuanto a que el héroe nazca con una señal extraordinaria, tal como sucede con el lucero en la frente en el caso de nuestro cuento, o que su nacimiento vaya acompañado de fenómenos celestes, sólo hace que reforzar el carácter de su concepción excepcional.

Pero vemos que tanto en nuestro relato como en la leyenda de «El caballero del cisne», según la narra *La gran conquista de Ultramar,* la madre del héroe es encerrada en una prisión. El encierro de la doncella en una torre o prisión es un motivo ampliamente repetido tanto en el mito como en el relato popular. También aquí podemos fijar una evolución histórica.

En primer lugar se nos presenta este encierro como un rito iniciático, bien en la cabaña para la iniciación femenina, bien en la cabaña de los varones como *hermanita del bosque.* En segundo lugar, aunque en este caso no supone necesariamente un período histórico posterior, tendríamos este encierro como consecuencia del tabú protector de los peligros que amenazan a las personas sagradas, tal como señala Frazer. En tercer lugar, y aquí sí que nos encontramos en un período histórico posterior, el encierro es una medida para la protección del marido una vez establecido el sistema patrilineal, evitando la posible descendencia de otros hombres. Finalmente



este último motivo va a tomar un carácter abstracto. Estamos ya ante el concepto de *la honra*, primordial en la literatura teatral de nuestro siglo de oro.

Ya tenemos, pues, algunas claves para la correcta lectura de nuestro cuento. Una doncella, antes de su unión con un hombre normal, ha engendrado un hijo de un ser de *el más allá*, o lo que es lo mismo, ha tenido un héroe. Bien el padre putativo, no muy conforme con papel de Anfitrión, bien las mujeres de su entorno, se deshacen de la criatura, expulsándole del clan. Es aquí cuando nos encontramos con el tercer elemento que vamos a examinar en este relato: el de *la cestita en el río*.

Hemos visto cómo los niños son arrojados al río dentro de una cesta. Mas no perecen, sino que los recoge un jardinero, o un leñador en otras versiones, en resumen, un hombre silvestre, y los cría y educa en su retiro del profundo bosque. Nos encontramos frente a otro tema fundamental del relato folklórico, ampliamente repetido tanto en el cuento popular como en la mitología. De una forma u otra, el héroe abandonado en las aguas y criado por un ser selvático va a aparecer con diversas variaciones, algunas ya alejadas novelescamente del esquema original, en los casos de Moisés y Sargón, en un episodio del Mahabarata y, posteriormente y ya dentro de un tratamiento más literario, en el ciclo artúrico —caso de Lanzarote— y en su derivación posterior, la novela de caballería, con Amadís de Gaula.

Pero estamos ante dos episodios independientes, aunque frecuentemente unidos en una secuencia. Estos son, en orden inverso al de su unión secuencial, el del niño abandonado en el bosque y criado y educado por un ser selvático, y el del niño arrojado en una cestita al río.

El abandono del niño en el bosque es, dentro de la estructura que Propp propone para el cuento maravilloso, una *fechoría* equivalente al rapto. Pero el bosque es, ante todo, un lugar de iniciación, frontera y entrada en el *más allá*, en el *reino lejano*. El adolescente es conducido a lo profundo del bosque para someterse a los ritos de iniciación, ritos que significan la entrada en el reino de la muerte para posteriormente renacer a una nueva vida. Este carácter del bosque como puerta del más allá va a ser recogido por la literatura. Lo encontraremos en *Las metamorfosis* de Ovidio, en *La Eneida*, en «la selva oscura» en medio de la que se encuentra Dante al principio de su *Divina Comedia* y en el bosque donde buscan sus aventuras los caballeros del rey Arturo.

Pero este episodio de abandonar al niño en el bosque va acompañado frecuentemente por el hecho de que el niño abandonado es cuidado por un animal. En el cuento popular se repite el motivo del niño que es conducido al bosque para ser asesinado por un verdugo que, al final, tiene compasión de él y presenta a quien le dio la orden bien las ropas teñidas con la sangre de un animal (José), bien el corazón del animal como sustitución



engañosa del corazón de la víctima. Posteriormente el niño abandonado en el bosque es cuidado o directamente por un animal, o por un hombre vinculado al bosque (leñador, montero), o por una anciana que tiene su cabaña en lo más profundo del bosque.

Todo este episodio hace una referencia muy directa a los ritos de iniciación y el héroe del relato es un arquetipo del héroe iniciático. En los ritos de iniciación el niño es llevado al bosque por los chamanes o parientes. El sentido de que esta conducción es una partida hacia la muerte queda bien explícito en los llantos y duelos que hacen los parientes del iniciado, similares a los de la muerte verdadera. De otra parte, en la iniciación uno de los ritos es el del descuartizamiento simbólico del falso muerto; de ahí el motivo folklórico de presentar el corazón o los ojos del niño conducido al bosque, sustituidos novelescamente por los de un animal, ya que se considera tanto los ojos como el corazón órganos donde reside la vida. El motivo del descuartizamiento va a pasar del rito iniciático a la mitología, y así nos encontramos con el motivo del dios descuartizado que luego vuelve a nacer. Tales serían, entre otros, los casos de Osiris, Adonis y Zagreo. Pero estos héroes, sin perder su carácter de arquetipos iniciáticos, se van a convertir en dioses de la vegetación y, dado el ciclo vegetal de vida y muerte, en dioses de los muertos.

El tema del héroe cuidado y educado en el bosque por un ser silvestre, es también un motivo iniciático. En la cabaña iniciática, el niño se va a encontrar bajo la dirección de hombres disfrazados de animales. A veces este disfraz es incompleto, dando así origen al mito de los centauros educadores o del minotauro. Otras veces, el animal se presenta como educador y cuidador. Frecuentísimo en todas las mitologías, el tema del niño criado por animales va a llegar hasta nuestros días con relatos tan populares como los de *El libro de la selva* o *Tarzán de los monos*, que podrían considerarse, sobre todo el primero, como libros iniciáticos.

En muchos relatos, entre ellos el cuento que nos ocupa, el educador ya no es un animal, sino un hombre relacionado con el bosque y los animales. Nos encontramos aquí con una derivación del tema original, derivación que resulta aún más lejana conforme se aleja de su primitivo esquema, tal en los casos en los que quien acoge al niño es un hortelano o jardinero.

No ocurre así cuando el niño es recogido por la anciana del bosque, representada a veces por una bruja o maga, como ocurre en los cuentos de hadas o en relatos del ciclo artúrico. Aquí estamos ante una transposición de la primitiva *señora de los animales*. En el pensamiento más primitivo y dentro de las creencias totémicas, se considera la muerte como la transmisión del alma a un animal. De ahí que la *señora de los animales* sea a su vez el guardián del reino de los muertos. Posteriormente, dicha *señora*



de los animales sufrirá una doble transformación. De una parte se convertirá en diosa de los bosques y la caza, tal es el caso de Cibeles, Artemisa o Diana; de otra, en ser maléfico destructor, como Circe, Morgana o la bruja de los cuentos populares, una de las cuales, la rusa Yaga, aún conserva en la tradición folklórica restos totémicos al habitar en una cabaña sostenida por patas de gallina.

Pero en nuestro cuento los niños llegan al bosque porque han sido arrojados en una cestita al río. Ya hemos señalado anteriormente la frecuencia con que este motivo aparece en la mitología. Freud, partiendo del mito de Moisés, interpreta al río y, más en general, al elemento acuático, como el líquido amniótico. El río vendría a ser en este caso el seno materno y, de acuerdo con esta teoría, Moisés sería hijo ilegítimo, de ahí su ocultamiento, de la hija del faraón. Desde otra perspectiva, Frazer considera que el motivo folklórico del niño arrojado al río procede de una prueba de legitimidad, una ordalía. El recién nacido que suscita dudas sobre su legitimidad es arrojado al agua. Si se hunde es prueba evidente de que se trata de un hijo bastardo; si se mantiene a flote, prueba con ello su legitimidad.

En el caso que nos ocupa, la tesis de Frazer vendría a reforzar nuestra interpretación de que el esposo terrenal de la virgen duda de la legitimidad de los niños, tanto por tratarse de un parto múltiple como por sus señales de nacimiento. La ordalía de un resultado positivo. Los niños son legítimos en cuanto que han sido concebidos por un ser no mortal, que no empaña por ello la virginidad de la madre.

Pero, aparte de esto, hay una tercera tesis sobre la cestita en el río que también resulta plenamente aplicable a nuestro cuento y que, aunque formando por motivos narrativos una secuencia distinta y enlazada con la que vimos anteriormente del abandono en el bosque, viene a darle la misma significación: se trata de la interpretación ritual.

Señala Propp cómo el motivo de arrojar el niño al río en una cesta, odre o caja de cristal es una derivación del rito iniciático del engullimiento por la serpiente al que ya nos referimos anteriormente. Se trata, pues, del engullimiento por el animal totémico de un héroe destinado, tras este viaje a través del reino de los muertos, a renacer para realizar la conquista del nuevo reino. Pero el motivo primordial va a sufrir una transformación. La serpiente o pez o animal totémico engullidor va a transformarse primero en piel de animal; posteriormente en una simple cesta, aunque a veces, como en el caso de la urna de cristal, el material de su construcción remita al significado auténtico del mito.

Apoya esta interpretación la costumbre de muchos pueblos primitivos de envolver a los difuntos en pieles de animales para su viaje al más allá. Cuando el que debe ser trasladado es un vivo, se produce la transposición



y el vivo debe también ser envuelto en una piel de animal, es decir, debe entrar, como el muerto, en el vientre del animal totémico. Pero, conforme se aleja el mito original, van incorporándose elementos novelescos. El viajero ya no sólo debe estar envuelto en la piel del animal, sino que necesita un auxiliar —serpiente alada, pájaro, caballo mágico—, para efectuar el viaje. En *Las mil y una noches* tenemos varios ejemplos de transposición. Citemos el de uno de los relatos más claramente iniciáticos, el de *El tercer calenda hijo de rey.* Viajará al palacio mágico de las cuarenta doncellas, envolviéndose en una piel de carnero que transportará el ave rock. Después será un mágico caballo alado el que le servirá para realizar el camino de vuelta.

Uno de los ritos de fertilidad consistía en arrojar a una muchacha al río del que dependía la fertilidad de la tierra. Como ocurre frecuentemente en los ritos, éste puede sufrir una inversión o una transposición. Como inversión, nos encontraríamos con el motivo folklórico de la doncella salvada de la serpiente acuática; como transposición, estaríamos ante el motivo de la cestita en el río.

Así, pues, el motivo del héroe en el tonel, la caja o la cestita, se nos presenta como una derivación tanto de los ritos funerarios donde el muerto se envuelve en pieles de animales para incorporarse al antecesor totémico, como en su derivación, el ritual de iniciación de los cazadores. Más cercano al motivo original se encuentra el mito del héroe viajero dentro del pez (Jonás). Pero el tótem puede ser también un vegetal. De aquí podría originarse el mito de Osiris encerrado en un tamarindo y arrojado al río del que surgirá convertido en un dios. Una derivación de este último mito pueden ser el del arca que libra del Diluvio a un héroe fundador de una nueva humanidad.

Hemos examinado ya los motivos esenciales de nuestro cuento. Un ser sobrenatural fecunda a una doncella que tiene un hijo marcado con una señal divina. Este héroe tendrá que desaparecer del mundo, sometiéndose a los ritos de iniciación, es decir, a la muerte, para emprender posteriormente el viaje que le conducirá a la conquista del reino lejano. Pero este viaje iniciático ya no va a ser objeto de nuestra atención. Y ello porque pensamos que lo esencial del cuento popular, aquello donde el cuento denota su clara vinculación con el rito, está en el nacimiento y la infancia del héroe.

Aunque el viaje iniciático es el núcleo del cuento maravilloso, como señala Propp, este viaje se describe de forma simbólica, es decir, repitiendo los ritos que ya hemos mencionado al hablar de la serpiente engullidora, el bosque y el río. Lo que jamás aparece en el viaje del cuento maravilloso es la peripecia unida a un espacio o a un tiempo real, y mucho menos



la caracterización psicológica del personaje, ya que este personaje es un héroe, un dios o un semidiós y, por tanto, carece de psicología.

Es precisamente la entrada de estos elementos, el paisaje, el tiempo real, la psicología, lo que transforma el mito en novela. Por eso la *Odisea*, aunque parte del mito, es ya novela, literatura. Pues aquí, junto a numerosos restos míticos, encontramos ya personajes y paisajes reales, usos y costumbres, y un tiempo que transcurre modificando el ritmo de la vida humana. Aquí ya no importan tanto el nacimiento y la infancia del héroe, como la conquista del reino lejano, en este caso el propio reino perdido. La entraña del relato va a ser la peripecia del viaje, aunque una gran parte de estas peripecias sigan aún relacionadas con los viejos mitos.

Es algo que perderán ya casi totalmente sus herederas, la novela bizantina y la novela inglesa del XVIII, novelas cuya trama la constituye un viaje, pero que aprovechan el viaje para realizar un reflejo de la vida real. De ahí se pasará al espejo a lo largo del camino de la novela realista, que junto a esta herencia de la novela itinerante, recogerá en parte esa otra herencia del viaje interior que conduce a la propia identidad, legado de la novela de aprendizaje a partir de *Wilhelm Meister*. Pero este viaje interior conducirá, en la novela moderna, a ese girar en torno a un laberinto que, muertos ya definitivamente los antiguos héroes, los antiguos mitos, sólo desembocará, como en el caso paradigmático de Kafka, en la angustia de nuestra propia nada.

Antonio Martínez Menchén



Economía • Sociología • Historia • Filosofía • Antropología • Política y Derecho • Tierra Firme • Psicología y Psicoanálisis • Ciencia y Tecnología • Lengua y Estudios literarios • Letras Mexicanas • Breviarios • Colección Popular • Arte Universal • Tezontle • Educación • Biblioteca Joven • Cuadernos de la Gaceta



1934 - 1992
Director General:
Miguel de la Madrid

• Río de Luz • La Ciencia desde México • Biblioteca de la Salud • Entre la Guerra y la Paz • Coediciones • Archivo del Fondo • Claves • A la Orilla del Viento • Diánoia • Biblioteca Americana • Vida y Pensamiento de México • Revistas Literarias Mexicanas Modernas • El Trimestre Económico • Paideia • Sombras del Origen

CASA MATRIZ: (Nuevo edificio): Avd. Picacho Ajusco, 227. Col. Bosques del Pedregal. 14200 México D. F.

FCE - ESPAÑA: Arturo Azuela, Director Gerente.
Vía de los Poblados, s/n. Indubuilding-Goico, 4-15. 28033 Madrid Apartado Postal 582. 28080 Madrid.
Tels: 763 27 66 / 763 28 00 / 763 50 44. Fax: 763 51 33

NOVEDADES

TIERRA FIRME

Fuentes, C.
El espejo enterrado.

SOCIOLOGIA

Elias, N. y Dunnig, E.
Deporte y ocio en el proceso de la civilización.

HISTORIA

Chabod, F.
Carlos V y su imperio.

Martínez, J. L.
Documentos cortesianos, I, II y III

FILOSOFIA

Eliade, M.
El Yoga. Inmortalidad y libertad.

Seferis, G.
El estilo griego. El sentido de la eternidad.

ANTROPOLOGIA

Garrido, M.
Alosno, palabra cantada. El año poético de un pueblo andaluz.

Códice Azoyú I. *El reino de Tlachinollan.*

PAIDEIA

Moreno Olmedilla, J. M.
Los exámenes: un estudio comparativo.

Monclús, A.
Educación de adultos.

Samaranch, F.
Cuatro ensayos sobre Aristóteles

TEATRO IBEROAMERICANO CONTEMPORANEO

Teatro mexicano contemporáneo. Antología.

Teatro español contemporáneo. Antología.

Teatro cubano contemporáneo. Antología.

Teatro chileno contemporáneo. Antología.

Teatro uruguayo contemporáneo. Antología.

Teatro argentino contemporáneo. Antología.

Teatro colombiano contemporáneo. Antología.

REIMPRESIONES

Martínez Alier, J. y Schlüpmann, K.
La economía y la ecología.

Sarrailh, J.
La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII.

Cernuda, L.
La realidad y el deseo (1924-1962).

Berlin, I.
Contra la corriente. Ensayo sobre la historia de las ideas.
-
Pensadores rusos.
-
Impresiones personales.
-
Conceptos y categorías. Ensayos filosóficos.

Elias, N.
El proceso de la civilización.
-
La sociedad cortesana.

SUBSIDIARIAS

ARGENTINA

Suipacha 617
Buenos Aires, 1008
Tels.: (541) 322 7262, 322 9063 y 322 0825
Fax: 322 7262

CHILE

Av. Bulnes Nº 160
Casilla Postal Nº 10249
Santiago de Chile
Tels.: (562) 696 2329 y 695 4843
Fax: 696 2329

VENEZUELA

Edf. Torre Polar, P.B., Local E
Plaza Venezuela,
Caracas, 1050
Tel.: (582) 574 4753
Fax: 574 7442

COLOMBIA

Carrera 16 Nº 80-18
Bogotá
Tel.: (571) 257 0017
Fax: 257 2215

ESTADOS UNIDOS

Victoria Sq, 1407 2nd. Ave. 2nd. Floor
San Diego, CA 92101
Tels.: (619) 595 0621, 234 7295 y 595 0622
Fax: 595 0622

PERU

Berlín Nº 238, Miraflores, Lima, 18
Tels.: (51 14) 47 2848 y 47 0760
Fax: 47 0760

BRASIL

Rua Alameda Campinas, 1077
Barrio Jardim Paulista,
Sao Paulo, SP CEP 01404
Tels.: (55 11) 885 9339 y 885 6542
Fax: 884 3842

REPRESENTACIONES

BOLIVIA - CANADA - COSTA RICA - Cuba - ECUADOR - EL SALVADOR - HONDURAS - NICARAGUA - PANAMA - PARAGUAY - PUERTO RICO - REP. DOMINICANA - URUGUAY

De nuevo al servicio del lector:
LIBRERIA MEXICO

Fe

Anterior Inicio Siguiente

NOTAS





El sol del membrillo

«Es cierto porque es imposible». No sé si esta cita es correcta, creo haberla leído en latín («Certum est quia impossibile est») y atribuida a San Agustín. Tal vez sean las empresas aparentemente —y concretamente— imposibles, como las utopías, las que merecen la pena. Así el captar la luz más fugaz sobre unos membrillos, o su registro cotidiano mediante la cámara de cine.

Vista la filmografía de Víctor Erice en treinta años —dos largometrajes y medio— y la obsesiva trayectoria pictórica de Antonio López (equívocamente clasificado como hiperrealista), este encuentro, quizás una intersección estética y ética, parece inevitable y feliz.

El espíritu de la colmena (1973) fue la revelación de un mundo de poesía capaz de iluminar abismos secretos a través de la infancia; *El Sur* (diez años después) continuaba la búsqueda del misterio, la realidad que está detrás de las apariencias. *El espíritu de la colmena,* que partía del mito de Frankenstein y su monstruo doloroso, lo corporizaba a través de los ojos de una niña que lo veía real, tan real como el cine de los sueños. Y a través suyo, el *film* conjuraba otros monstruos, el de la guerra civil en primer término. El padre criador de abejas y la casa familiar, cuyos cristales en losange evocaban el ámbito celular de los panales, eran otras claves de esos descubrimientos secretos.

El Sur, en otras facetas del prisma, eran la niña y luego la adolescente que hurgaba en el pasado desconocido del padre. Una vez más el padre. El *sur* al que nunca se llega (por razones ajenas al autor, pero que dan una dimensión profunda e inesperada a ese viaje iniciático) es asimismo otra prueba de la mágica dimensión que Erice consigue a través de espacios y luces tácitas, que aumentan el espesor del misterio. Un misterio, quizá, que yace en las raíces de la memoria.

Estas dos películas son admirables y merecen su fama, pero debe reconocerse que, pese a su originalidad, mantienen la condición de relatos dramáticos; es decir, animan una historia. Faltaba el salto sin red: una historia

En página anterior: Antonio López en un fotograma de El sol del membrillo.

que no es ni documental ni ficción, que acerca las fases de la realización de un cuadro, pero también el proceso mismo del arte: el acto de la creación.

Quizá resulte útil describir el proceso: ante todo, es el registro de un hecho real: un pintor que se propone pintar un membrillo plantado por él mismo en el jardín de una casa donde tiene instalado su estudio; aparentemente, está solo frente al árbol y la tela. Pero detrás, el cineasta y su equipo se disponen a captar ese proceso, día a día. Desde ese momento, el *film* que nace rehúsa tanto la fabulación dramática como los aspectos históricos y biográficos del clásico documental de arte.

Es, como anota Erice, una especie de diario (las fechas que aparecen en letreros del *film*, van situando rigurosamente las jornadas de la ejecución del cuadro, durante varios meses) donde la imagen —la del árbol en el cuadro, la de la cámara—, siguiendo un camino paralelo, busca una captación de lo real. Lo real momentáneo, cuando sucede, al tiempo que trata de fijarla en el proceso de su gestación. Un doble de la realidad, «tal como la eternidad la cambia».

El plan del cineasta prescinde, por lo tanto, de las apoyaturas en un guión, puesto que los actores —el árbol, el pintor, los amigos que lo visitan, hasta el perro que deambula por allí o los albañiles polacos que están trabajando en la casa— están ante el testigo: la cámara. No es necesario decir que el rodaje debe adaptarse a los hechos: los diálogos, los movimientos, son espontáneos y la filmación debe perseguirlos tanto como el pintor perseguirá el momento justo en que la luz incide en los membrillos de un modo preciso y necesario.

Documento o ficción

Puede parecer entonces que la forma del *film* es documental, tal como se fijó desde el «cine ojo» de Dziga Vertov hasta las narraciones vitales de Flaherty. Y, sin embargo, no es así, porque la estructura fáctica no es la misma. Desde siempre y pese a sus valores, el cine documental enfrentó una limitación: la exterioridad. En sus mejores momentos, era un reflejo de la vida, pero un reflejo externo. El llamado cine de ficción, por su parte, intenta una «imitación» de la vida a través de la dramaturgia. Pero los límites de ambas formas de expresión son cada vez más difusos. En ambos caminos, el cine se enfrenta a una dificultad esencial para su pretensión de percirbir lo real: las imágenes cinematográficas componen una «realidad» que nunca podrá ser igual a la realidad «verdadera».

La causa es lógica y su imposibilidad de serlo es, a la vez, la distancia y el acicate de la búsqueda. Porque, como dice Jean Mitry[1], «...una serie

[1] *Jean Mitry:* Esthétique et psychologie du cinéma, *París 1963.*

de fragmentos discontinuos sustityen a lo real continuo (o dicho con mayor exactitud, a lo real homogéneo de nuestra percepción continua). El cine escoge los cuadros, los ángulos, los puntos de vista, y los ordena según duraciones relativas, otorgándoles un *sentido* extraño al devenir "global" del universo del que han sido tomados».

De modo que la «continuidad fílmica, formada por una sucesión de espacios y tiempos constantemente diferenciados, crea entre estas células —o planos— una serie de relaciones que se añaden a las relaciones dramáticas o simbólicas de su contenido. El *film* se presenta, por lo tanto, como un desarrollo espacio-temporal discontinuo totalmente diferente del *continuum* unívoco del espacio-tiempo real (en todo caso del *continuum* de nuestro universo inmediato), pese a reflejar el esquema continuo».

A lo que iba Mitry, recordando a espiritualistas como André Bazin, es a desmontar la idea del no-montaje como forma de presentar (no representar) un todo no discriminado, no determinado por la imagen. Un camino destinado al fin a presentar una *esencia*, un *en sí* ideal. Recordemos que Bazin (hablando del neorrealismo italiano) oponía el realismo tradicional, que «analiza la realidad realizando una síntesis conforme con su concepción del mundo» a ese neorrealismo que «rechaza el análisis de los personajes y su acción y considera la realidad como un bloque, no incomprensible sino indisociable». Se trataría, entonces, de «Una selección ontológica en el sentido de que la realidad que nos es restituida es una imagen global».

Es curioso que a través de esa imagen global se buscaría una descripción fenomenológica donde el cineasta «llama a las cosas mismas para pedirles que se manifiesten por sí mismas» (A. Ayfre). Por esa huella, la meta sería registrar «la totalidad del acontecimiento, seguirlo en sus contingencias y del principio al fin». O sea: hacer un *film* sin principio ni fin; con objetivo de 360 grados, con una pantalla circular y un espectador «ideal» dotado de seis pares de ojos, capaz de abarcar el espacio más total... Con lo cual se llega a un absurdo tan fascinante como imposible, porque siempre habría límites en el tiempo y el espacio: una selección del devenir en bruto.

De hecho, como dice Mitry, «en el mundo no hay más que un *film* que en realidad se componga de un plano único indefinidamente proseguido y que comprende la simultaneidad de mil actos diversos recogidos en un solo acto global. Es el mundo mismo. Incluso a escala cósmica, el mundo no sería visible más que *sub specie aeternitatis.* Dios es para sí mismo su único y propio espectador».

Habrá pues que resignarse a tener —ya que no somos dioses, ni siquiera los artistas— una visión fragmentaria. Y después de todo, la fragmentación en planos y secuencias no es más arbitraria que otra cualquiera. Y citando una vez más a Mitry: «Sin contar con que lo real que se querría captar

en su continuidad espacio-temporal íntegra, con objeto de recibirlo en la pureza objetiva que nos revela su esencia, es un real eminentemente compuesto: una *realidad dramática* cuya finalidad y motivaciones son esencialmente subjetivas. Sería cuestión, por lo tanto, de captar la esencia trascendental de una construcción íntegramente subjetiva tomada por una realidad objetiva imparcial».

Esta larga disgresión, es cierto, tiene por objeto llegar a la concepción (subjetiva y objetiva) de *El sol del membrillo.* Ya hemos dicho que las fronteras entre el documento y la ficción son tan ambiguas como que se confunden. O, dicho de otro modo, que en ambos caminos se busca interpretar una realidad, a través de una selección de elementos que llevan a capturarla. Dice Erice: «*El sol del membrillo* trata, más bien, de buscar una relación menos evidente entre la pintura y el cine, observados ambos en lo que tienen de instrumento de captura de lo real; es decir, como formas distintas de llegar al conocimiento de una posible verdad».

En el *film,* por cierto, se dan la mano las dos concepciones a que aludíamos más arriba: la imposible, pero hermosa falacia de captar la imagen global de lo real concreto (a través del documento, la ejecución de una pintura) y la elección de planos, secuencias y contenidos que en su fragmentación restituyan el inabarcable *continuum* real. Con lo cual, la «captura de lo real» fenomenológica se convierte en una realidad «dramática» que escoge ciertos elementos significantes para revelar lo no aparente. Como en la pintura misma de Antonio López, que en su aparente «realismo fotográfico» está persiguiendo una estructura infinita.

Con lo cual no estamos tan lejos de Bazin y la metafísica... Y como decía Ayfre, acercarse «a las cosas mismas para pedirles que se manifiesten por sí mismas». Pero lo más interesante de la tarea del *film* es llegar a «una posible verdad» a través de las ya enumeradas imposibilidades: porque sucede que la imagen cinematográfica es distinta siempre a la realidad que refleja, es otra cosa (es algo que el *film* mismo dice en el único momento en que se ve la cámara solitaria, en la noche, frente al árbol) mostrando sus límites: que «en el espectáculo mismo cese la conciencia del espectáculo, en el juego la conciencia del juego».

Sin embargo, cierto apriorismo metafísico yace en esta aparente adhesión a la realidad concreta, que toma a los universales como necesariamente existentes; la conciencia es reemplazada por una búsqueda del «misterio del ser», una búsqueda metafísica en fin. El mismo Erice parte de una actitud semejante, ya que en una de sus notas sobre el *film* cita a Bazin cuando éste habla de una «impulso mítico» que finalmente conduce a alguna verdad. Pero el objeto de la búsqueda está allí, en el *film.*



Algunas referencias

Acerca del título, *El sol del membrillo*, el *press book* de la película explica: «El sol del membrillo es el que luce en los primeros días del otoño, cuando los frutos de los membrilleros comienzan a madurar. Coincide con lo que se conoce como veranillo de San Miguel (28 de septiembre), durante el cual se suele producir un retroceso al calor del estío. Quizá debido a este último hecho, el sol del membrillo ha sido considerado como un sol del que no hay que fiarse, ya que sus efectos pueden ser dañinos, sobre todo si las personas se exponen en exceso a sus rayos sin adoptar ninguna cautela. Antiguamente en algunos lugares de España existía la leyenda de que estos rayos, generadores de una luz y un calor misteriosos, afectaban de manera particular a los niños».

Cuenta Erice que a lo largo del verano de 1990, en Madrid, acompañó al pintor en algunas de sus horas de trabajo dedicadas a tres paisajes urbanos. En ciertos momento registró con su cámara de vídeo imágenes y sonidos, «especie de notas sobre la labor del artista, que constituían una referencia sobre la evolución de la luz y el color en los distintos escenarios elegidos». Ampliando estas experiencias, el cineasta acudió en solitario a esos sitios, situando la cámara en el mismo punto y a la misma hora en que el pintor había situado su caballete tiempo atrás. «De esta manera, en relación al tema, quise sentir algo de lo que la otra persona pudo experimentar en su día mientras trabajaba, empezando por lo más inmediato: el calor, el ajetreo continuo de los transeúntes a su alrededor, el tráfico intenso, etc.».

Al mismo tiempo, con algunas copias, procuró ajustar su visión a la del pintor: «En esta tentativa, el ojo de la cámara impuso sus límites, evidenciando unas diferencias (por ejemplo, en el formato del encuadre, la profundidad de campo y el color) que revelaban una forma muy sencilla, algunos rasgos generales, específicos, de ambos medios de expresión».

«Con respecto al paisaje tomado en su dimensión real, el cine mostraba aquello que la pintura, por su propia naturaleza, no podía capturar: el sonido y el movimiento de personas y vehículos, su paso fugitivo, captados en su transcurrir temporal. En la grabación, la imagen de las cosas era también la de su duración, permitía ver y oír lo que el cuadro hacía desaparecer»[2].

«A tenor de esta circunstancia —prosigue Erice— la labor del artista se presentaba como un trance donde los sentimientos de ausencia y vacío constituían los elementos claves de una representación. Observando el resultado, era posible comprobar cómo la acción del ojo y la mano del pintor había logra-

[2] *Se recordará que en sus cuadros de la Gran Vía, por ejemplo, el paisaje está absolutamente vacío de personas y vehículos.*

do trascender los límites de esa representación para mostrarnos finalmente no un testimonio directo de la realidad, sino su pura revelación.»

A partir de esas experiencias conjuntas, nació el impulso de hacer una película, al comentar Antonio López que deseaba empezar a pintar o dibujar un membrillero que había plantado en su jardín.

Se trataba, según ambos convinieron, «de que no había que tratar de buscar un argumento preciso ni de entablar —al menos en una primera instancia— una ficción. Se trataba, sobre todo, de partir de las cosas tal como son y, provistos cada uno de nuestros útiles de trabajo, acudir a una cita junto a un árbol». Cinco días después, el sábado 29 de septiembre, empezaba el rodaje de *El sol del membrillo.*

El proceso

El núcleo central del *film* es el proceso del cuadro: se ve al pintor instalar la escena, colocando la tela en el caballete, fijando coordenadas exactas (incluso plomadas, marcas de pintura blanca en hojas y membrillos, medidas en la tela y hasta grandes clavos en el suelo para colocar sus pies a la distancia necesaria) y comenzar una tarea que se prolongaría durante meses.

Diversos acontecimientos van acotando ese proceso: las visitas de Enrique Gran, su amigo, pintor también, que permite introducir anécdotas y comentarios sobre la obra, recuerdos, personajes y hasta canciones. Todo eso con la frescura de una acción totalmente espontánea. Cada tanto esta acción incluye panoramas de la vecindad, escenas dentro de la casa y diversas visitas. Otro hecho circunstancial, los albañiles polacos que están haciendo unas reformas en una habitación, añade otra tarea que irá construyéndose al tiempo que avanza la pintura.

Una secuencia clave, la pintura que representa al pintor tendido en una cama y que pertenece a la esposa de Antonio López, María Moreno, agrega otra dimensión y permite introducir un sueño de aquél, donde recuerda otro árbol, que crecía en su pueblo. En esta escena, se dispuso que López tuviera en las manos una vieja fotografía, que se reemplazará en la acción por una bola de cristal, que cae al suelo cuando queda dormido en la sesión. Por cierto que algún crítico comentó a Erice que la escena le recordaba la famosa secuencia de *El ciudadano Kane* en que al morir éste resbala de sus manos la bola de cristal con el paisaje nevado. Como suele suceder, esta impresión es posible, pero no había sido pensada, al menos conscientemente, por el cineasta. La meteorología, entretanto, había hecho imposible la finalización de la pintura. El mal tiempo, los momentos cada vez más escasos en que los rayos del sol inciden sobre los membrillos en el ángulo



exacto que exige el pintor, y la maduración final de los frutos (a pesar de las marcas en su piel y los hilos que tratan de sostenerlos en su posición) hacen que Antonio López abandone el cuadro y ejecute en su lugar un dibujo. Por fin, los membrillos han caído al suelo y empieza su proceso de descomposición. El invierno comienza. Esa noche, el pintor cuenta su sueño.

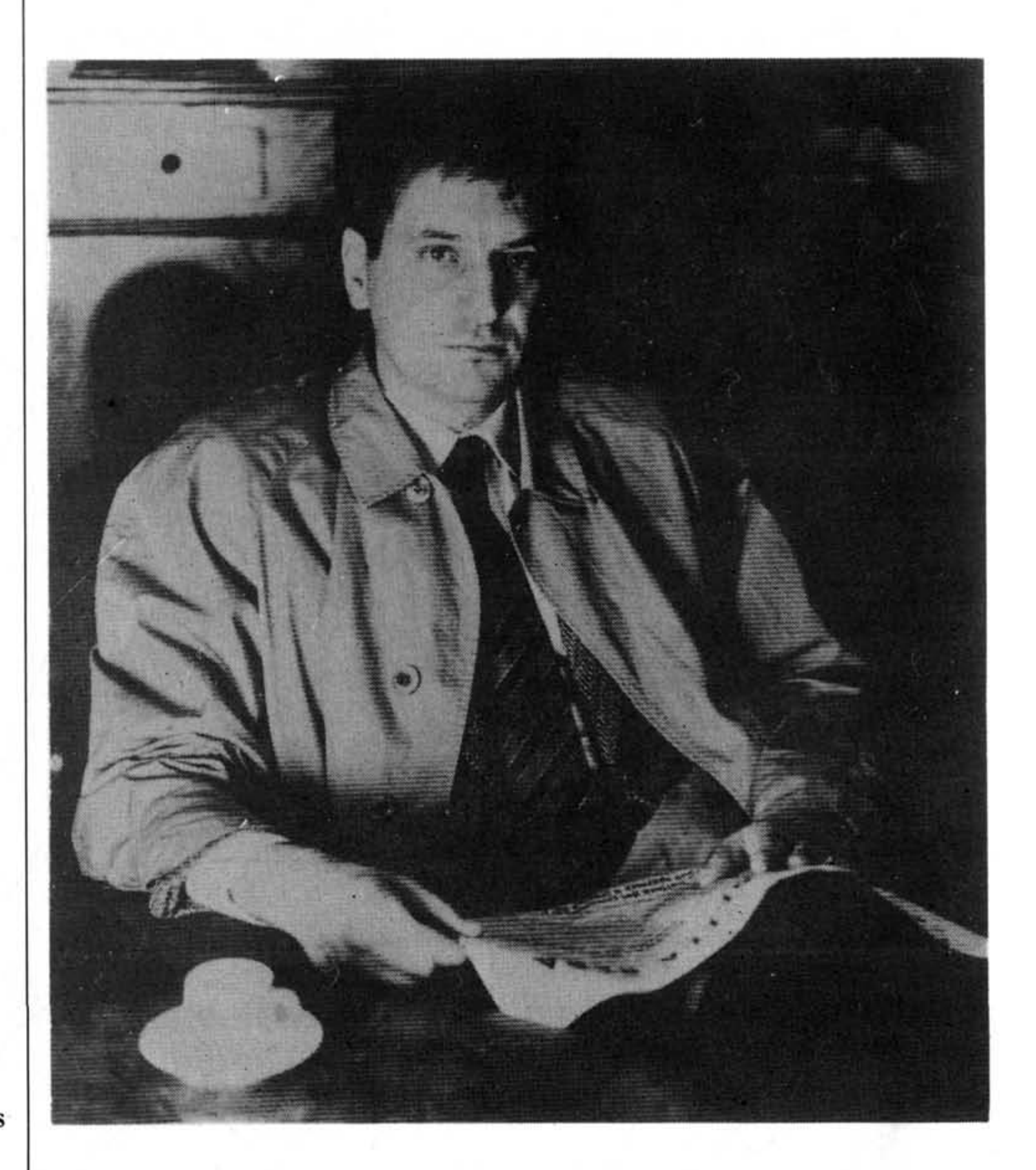
Una de las resultantes de este *film* tan austero y en apariencia frío, como es la mostración casi obsesiva (dura más de dos horas) de un pintor que dibuja un árbol también obsesiva y tranquilamente, es la emoción. Porque es un combate paciente por reproducir un árbol y unos frutos en una luz determinada, hasta llegar, a través de esa búsqueda, a un «doble», que es también un doble del mundo. En los momentos escasos en que hay una puesta en escena: el pintor posando para el cuadro de María Moreno, el sueño, el trabajo de los albañiles polacos, hay otra iluminación significativa para la revelación. Por ejemplo, cuando esos albañiles, terminada su obra, prueban por primera vez el fruto del membrillero. El cineasta no provocó la escena, pero les pidió filmarla. Y esto, como los demás momentos que se esparcen como «respiraciones» en la tarea, crea otra dimensión, como cuando los oscuros constructores de las catedrales medievales levantaban partes de una obra que quizá nunca verían terminada.

«Hay algo —nos decía Víctor Erice al terminar una larga rueda de prensa— que nadie advirtió. Como sabes, Antonio había marcado con trazos de temple blanco los membrillos, para señalar las variaciones en su posición. Tras soportar meses bajo la lluvia las marcas no se borraron. Y cuando el albañil se dispuso a comer un membrillo, lo lavó con agua y la pintura salió fácilmente...»

Otro pequeño misterio, químico tal vez, para añadir a otro gran misterio. Y algo más, antes de terminar estas notas: *El sol del membrillo* parecía, a primera vista, una empresa difícil en su acceso al público. Los hechos muestran que existe aún, pese a que es un *film* hecho contra la corriente habitual del cine fácil y convencional, una minoría muy amplia que cuenta para su difusión. Los premios en Cannes y Chicago, los pedidos de distribución en Londres y Tokio, revelan que todavía es posible responder al cine de consumo trivial con una obra tan hermosa como exigente. Una sola y curiosa excepción: en las nominaciones para los premios Goya del cine español, *El sol del membrillo* brilló por su ausencia. Quizás es un mérito añadido a su espléndido desafío.

José Agustín Mahieu

«...el color de la frontera, del límite del tiempo.»



Claudio Magris



Fronteras de Claudio Magris

También el ocre y el amarillo anaranjado de los edificios danubianos, con su tranquilizadora y melancólica simetría, son un color de mi vida, el color de la frontera, del límite, del tiempo.
(**Danubio,** III, 3)

Pocos textos de Claudio Magris puede consultar, todavía, el lector de español, y ello gracias a la tarea conjunta del traductor Joaquín Jordá y la editorial Anagrama *(Danubio,* 1988 y *Otro mar,* 1992). En páginas de *Letra Internacional* y *Debats* (n.º 38, diciembre 1991, dedicado a Trieste) aparece su firma puntual. No obstante, el sistema de su obra, que lo es, queda fuera de tal alcance, a la espera de tiempos mejores. Si estas páginas tienen algo de curricular, vaya justificado por la falta de traducciones.

Magris nació en Trieste, una de las más bellas ciudades de Europa, en 1939, y enseña en Gorizia, una de las ciudades más feas del mundo. Lo de Trieste es definitivo: no se nace impunemente en un puerto, que fue el extremo sur del Imperio Austrohúngaro, y que, convertido en fetiche del irredentismo italiano, pasó algún tiempo bajo el control de la antigua Yugoeslavia. Frontera de la Europa Central con Italia, con Dalmacia, con el mar que lleva a todas partes, con una potente judería, con núcleos de griegos ortodoxos, Trieste es una red de fronteras que, no por casualidad, albergó a personas y movimientos que definen parte de la cultura del siglo XX: Kafka, Joyce, Svevo habitaron la ciudad donde quiso vivir Stendhal, fue asesinado Winckelmann y el capitán Burton tradujo las *Mil y una noches.* Ciudad del poeta Umberto Saba y del filósofo Carlo Michelstaedter, donde, a través de Edoardo Weiss, el psicoanálisis instaló su primer puesto fronterizo fuera de Viena.

Las ciudades portuarias (digamos: Barcelona, Hamburgo, Buenos Aires) suelen desarrollar una cultura volcada al exterior y a la lejanía, con poca raigambre en el *Hinterland* y la proximidad. Así, Trieste. Pero lo triestino de Magris se dirige hacia una distancia que no se alcanza cruzando mares sino tierras, hasta llegar a ese complejo acuático de fronteras que es el

Danubio. Su obra describe la inteligencia descentrada de nuestro tiempo y, por eso, tiene una definitoria nostalgia del centro, de la Europa Central, la *Mitteleuropa,* la danubiana caldera del diablo.

Una descripción exterior de la obra de Magris nos puede ayudar a entenderla. Si bien ha disparado hacia la novela de fondo documental *(Un altro mare,* 1991) y hacia el teatro histórico *(Stadelmann,* 1988, sobre el criado de Goethe), el núcleo de sus trabajos es ensayístico. Gran parte de esos ensayos son monografías: *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963), *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale* (1971) y *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna* (1984). En 1979 reunió una miscelánea de artículos que giran, en tamaño menor, alrededor de los mismos temas: *Dietro le parole.* En cuanto a *Danubio* (1986) es uno de los más felices intentos actuales de restaurar la divagación, la estricta divagación de Montaigne: a través de un río cuyas fuentes no son precisas, el Danubio, y cuya culminación es la disuelta amplitud del mar Negro, se insiste en el *topos* del río como alegoría del tiempo y se recorre, ciudad a ciudad y meandro a meandro, la historia de la cultura europea en su perdido y plural epicentro, que es, precisamente, el río de la historia. A cada rato, el viajero del espacio y del tiempo, del paisaje y del símbolo, se detiene a reflexionar sobre todas las abstracciones que le sugiere la vida cotidiana, y prosigue su camino, en ese itinerario que lleva del borrado origen a la disolución. Una cultura compleja y rigurosamente construida le sirve de vehículo, de modo que la reflexión ensayística cobra un pausado ritmo de narración. Pensar y viajar se vuelven inseparables, ya que no se puede pensar sino en el tiempo, aunque se busque un espacio fuera del tiempo y se piense, a menudo, contra el tiempo mismo, o sea contra la estructura de una época y contra el destino de caducidad que dibuja todo lo temporal. Escribir y leer son tareas que se despliegan en la pérdida del tiempo, maneras de perder el tiempo, mas también estrategias para volver sobre los pasos, para recuperar el tiempo perdido.

Las referencias de Magris son múltiples, pero dominan las provenientes del espacio europeo central (dicho en todos sus sentidos), o sea del dominio germánico, con recaídas en sus colegas italianos de más universal inspiración y en la literatura regional de Trieste y del Udine. Hay una dialéctica entre lo peculiar y lo general, entre lo inmediato y lo remoto, que parte de un hecho ineludible en todo escritor: se escribe en una lengua determinada (no digo nacional, ya que la literatura tiene mucho de dialecto individual) y se piensa en el universo, que es un invento del lenguaje, o sea de las lenguas, o sea de Babel.

El gran mito organizador del mundo magriano es el Imperio Austrohúngaro, es decir un Estado que no es una nación, sino una *koyné* de naciones



unidas por la sumisión al Emperador y el uso matizado de una lengua común, una lengua extranjera, el dialecto sajón elevado a lengua literaria por el obstinado esfuerzo de algunos humanistas del XVII y el XVIII. El Imperio —unidad política y lingüística, pluralidad de culturas que se encuentran y dialogan/ discuten en una misma lengua franca— queda como el modelo de la imaginada y postergada unidad de Europa. Quien dice unidad, dice frontera: en algún punto, Europa deja de serlo y aparece Asia, en tanto el Mediterráneo comunica y separa del Cercano Oriente y del África septentrional. Por eso, el mundo danubiano de Magris tiene sus puntos privilegiados allí donde aparecen marcas, fronteras: Galizia, Bukovina, Besarabia, Trieste. Y, también, en expresiones de la cultura judía en tanto ciudadanía europea: un pueblo sin tierra, sin Estado y, casi siempre, sin lengua nacional, que circula por cualquier lugar llevando la identidad de la Ley. Joseph Roth, Isaac Bashevis Singer, Elías Canetti, Sholem Aleijem, Mendele Sfurim pueden ser algunos de sus representantes.

El Imperio de Magris lleva dos señales contrapuestas y distintivas: el despotismo ilustrado-racionalista de María Teresa y José II, y el despotismo antirrevolucionario de Metternich. Bajo esta doble vigilancia autoritaria, Austria desarrolla unas culturas de la sumisión tradicionalista y de la contestación radical, acolchadas por la indiferencia mesocrática del *Biedermeier,* el mundo pequeñoburgués de la intimidad vienesa, con sus comedidas alegrías de vals, sus estrictas escapadas cachondas al cuarto de la sirvienta y sus fastos imperiales convertidos en verbena suburbial o en ceremonia cortesana. Así examina Magris la continuidad «habsbúrgica» de una cultura endemoniada y plural, que va desde las comedias de Raimund y Nestroy hasta la saga novelística de Heimito Doderer, pasando por el neoclasicismo de Grillparzer, el realismo conservador de Stifter, el esteticismo de Hofmannsthal, la sátira de Karl Kraus y la indagación del inconsciente de Schnitzler. Figura demorada de toda la galería es Joseph Roth, el novelista que se siente «lejos ¿de dónde?» y que busca, en el tibio encierro del gueto, el imposible origen que, a su vez, lo expulsa hacia el doble confín: la sumisión al Emperador como garantía de la unidad del mundo y la atomización de ese mismo mundo en el espectáculo de la quiebra del Imperio, tal como se describe en la memorable *Marcha Radetzky.* El hombre de Roth escapa hacia América o hacia la intimidad caótica del alcoholismo, jubiloso ante el insoportable espectáculo del derrumbe imperial. Punto de sutura de esta dispersión es la obra de Robert Musil, que Magris describe como una «sociología religiosa» de un mundo que ha perdido su centro sin perder su discurso.

La alegoría de este proceso es, justamente, una figura tomada de Musil: el anillo de Clarisse, que es el diseño de un mundo cerrado y simétrico

(el círculo) pero cuyo centro está hueco y que varía de contenido según la mano en que se instala, la mano de un individuo concreto en algún momento igualmente concreto de la historia. El Imperio es, otra vez Musil, la lectura de este fenómeno en clave religiosa: el exceso de la historia es el mal y su personificación, el verdugo. Hitler, un hijo del Imperio, inventará la traducción del nihilismo disoluto en militancia política. Hitler no soporta el fin de un ciclo histórico y lo convierte en Apocalipsis. Niega la muerte confundiéndose con ella. Rechaza la convicción de que la historia es disolución constante, como la del Danubio en el mar, y prefiere inmolarse, de modo colectivo y catastrófico, con todos los personajes de la escena final. «El Danubio está por todas partes» dice Magris contra Hitler, «en ese incesante acabar no existe final, existe sólo un verbo en infinitivo». Quien acepta la historia como medio de la vida humana, acepta la muerte, que es la que perfila todo objeto. La muerte que no es el final, sino la continuación. Aceptar la pluralidad de objetos que producimos los hombres es aceptarnos como un objeto más, que pasa y que, tal vez, perdura, pues está hecho para perdurar en esa insuperable paradoja del tiempo, que es desaparición.

La grandeza que Magris advierte en la tradición literaria austriaca (ser bohemio, moravo, eslovaco, judío, húngaro, esloveno, udinés, etc., en una lengua exterior que, sin embargo, es la única lengua literaria universal y admisible) le permite hallar el fenómeno cardinal de la literatura contemporánea, el que asedia Hofmannsthal en su *Carta a Lord Chandos:* la escisión entre el lenguaje y el mundo. La cultura de nuestro tiempo se puede definir por un problema (¿qué cultura no se define problemáticamente?), el que advierte Musil: el mundo ha perdido la unidad de su rostro y las cosas han perdido su significado. La totalidad, base del «gran estilo» clásico (la poética de los géneros y la certeza de la obra conclusa) se disgrega. Las disonancias, que antes se conciliaban en armonía y forma, ahora suenan con toda su acritud. El sujeto individual, soberbiamente colocado en el centro ordenador de la vida, se pierde en el flujo de las cosas. Estos personajes de Kafka o de Walser ya no tienen carácter. A veces, cuando han pasado o se han disuelto en el magma del lenguaje que los ha constituido, las cosas permanecen como inanes testigos de su desaparición. El último gran arte europeo, a pesar de las vanguardias o, quizá, por fuerza de las rupturas vanguardistas, es el arte burgués. Somos epígonos de ese último arte «de lo grande»: podemos citarlo, parodiarlo, deformarlo y hasta recrearlo, pero no prescindir de él, simplemente porque su memoria es la nuestra. Es la lección que Thomas Mann dicta a Magris, trazando una frontera desde la cual se puede mirar hacia atrás y hacia adelante porque, justamente, se define como tal frontera. Aunque no se proyecte hacia el



futuro, como pretenden las estéticas de vanguardia, el escritor de la frontera (de la decadencia, si se prefiere) tiene la decisiva importancia de definir el pasado en tanto que pasado, es decir como referencia de nuestra calidad histórica, que es siempre la modernidad, o sea la supuesta contemporaneidad con nosotros mismos.

Disgregación de valores, reducción del arte a mercado, fragmentación de la totalidad, eclipse del sentido, disociación entre lenguaje y sujeto individual, desguace de todo orden, inevitable inautenticidad de la vida, son algunos de los síntomas que Magris asocia con la crisis del círculo que señala un centro inexistente, la crisis intelectual de nuestro tiempo. Podríamos pensar en las propuestas de los posmodernos, pero Magris apunta en sentido perfectamente contrario. El posmodernismo lee, en este complejo, el fin de la historia y la aparición de la muerte como única dirección del tiempo. Magris, por el contrario, analiza el tema como una época, y señala, además (notoriamente, en la literatura austriaca a la que se vuelca con morosidad y atención) la capacidad de cierta cultura de criticarse mientras se construye. Esta literatura denuncia la palabra insuficiente, incapaz de suturar la distancia entre el hombre y el mundo, de dar cuenta de la experiencia y de edificar un nuevo orden simbólico, impregnado de autenticidad. El sujeto se disuelve, pero la vida, por mediación omnipotente del arte, vuelve a ser una epifanía. La casa solariega ha sido abandonada pero subsiste como construcción. Quizás, en un recodo del jardín, esté enterrado el rilkeano oro de la infancia.

El gran estilo clásico respondió a filosofías, igualmente grandiosas, de la totalidad, en las cuales el individuo llevaba y soportaba lo universal y se definía como típico portador de valores universales: era el Hombre. El mundo estaba catalogado y explicado hasta el mínimo detalle. No cabía en él ni un remoto espacio angular y disimulado de libertad. Las categorías universales ordenaban y, a la vez, eliminaban, la multiplicidad de la vida. El polo opuesto al gran estilo clásico, el nihilismo, ha invertido las categorías, con los resultados ya vistos. Magris medita acerca de una tercera vía: examinar la historia como una genealogía, a la manera de Nietzsche y, si se quiere, de su inopinado antecesor Marx y su no menos inopinado seguidor Freud. Hacer la genealogía es contar una historia simbólica, viendo que todo proviene y deviene, y que las cosas son en contra de lo que parecen. Entonces el sentido ni es único ni juega impuesto como dirección de la historia que, a la vez, la explica y la legitima. El sentido es como el Danubio, un curso lleno de curvas, que avanza tanto como vuelve sobre sí, siempre distinto y el mismo: un sentido plural, coral, una suerte de curso que, al tocar distintas regiones culturales, se vuelve dis-curso. Una vez más, la experiencia centroeuropea de la decadencia y la entreguerra

sirve de paradigma. El trabajo del escritor es reunir, en un mismo *corpus*, una crítica cultural que sea, al tiempo, crítica social, y una busca del sentido no más allá de las palabras, sino, como lo dice el título de la miscelánea magriana, «detrás de las palabras».

El protagonista de *Un altro mare* personifica esta aventura del sentido que es, al tiempo, fuga y cumplimiento de la historia. Es un triestino que va a buscar un supuesto lugar en el mundo cruzando el mar y explorando el sur patagónico de la Argentina. Vuelve a su punto de partida pero, al revés que los héroes clásicos, no exhibe lo que ha logrado y aprendido, sino que se oculta. Años después de su muerte, se descubre que ha retornado y se cuenta su historia. Ocultarse fue mostrarse, como el sentido detrás de las palabras. Pero, todo hay que decirlo, detrás de las palabras hay otras palabras que también tienen su detrás. Y así pasan y no dejan de pasar las aguas del Danubio, que es siempre el mismo río a fuerza de no poder navegarse dos veces por las mismas aguas.

Blas Matamoro



Al aire de la página

Sor Juana y Paz

Publicado por primera vez en 1982 y ligeramente aumentado en 1983, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* * es ya un clásico dentro de la crítica literaria y biográfica. Obviamente, sin las investigaciones previas y los ensayos valiosos de muchos críticos (desde Dorothy Schons a Dario Puccini sin olvidar a quien hizo la mayor tarea relativa a la recopilación y edición de las obras de Juana Inés, Méndez Plancarte) Paz no hubiera podido escribir una obra de tanta complejidad. Ahora, para leer a Sor Juana (1648-1695) tenemos que recorrer estas seiscientas páginas que van desde el ensayo histórico (la Nueva España) al psicológico, el literario y filosófico; en ellas se describe y analiza la aventura poética e intelectual de una mujer de origen humilde e incierto, tocada por la necesidad de saber y expresarse. No era el destino de la mujer en el siglo XVII la cercanía de los libros sino el matrimonio o el convento. Sor Juana, que pasó brevemente por la Corte, declaró no servir para el matrimonio y se recluyó en la orden de los Jerónimos con el fin, no de acogerse a sagrado sino de poder estudiar. Un acto heroico para un espíritu que no era ascético, como lo demuestra su obra, sino mundano: no en el sentido de frivolidad sino de estar en el mundo, consigo misma pero también entre los otros. La virilidad que se le ha atribuido a Juana Inés ha tenido varias razones, una de ellas, la más comprensible, es la basada en la ambigüedad de las noticias, pero el estudio de Paz le lleva a esta conclusión plausible: «La virilidad es un disfraz impuesto a Juana Inés por la sociedad y lo mismo sucede con su profesión de religiosa». Su vida y su obra se condensan en esta frase: «El conocimiento es una transgresión cometida por un héroe solitario que luego será castigado. Este castigo es, paradójicamente (...) su gloria. No la gloria del conocimiento —negado a los mortales— sino la del acto de conocer». De esta forma Paz hace coincidir la vida de Sor Juana con

* Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, *Octavio Paz. Vol. 5, OC. Ed. Círculo de lectores, Barcelona, 1991.*

ese complejo y deslumbrador poema autobiográfico que es *Primero sueño.* Biográfico no de manera anecdótica, sino intelectual, *Primero sueño* es una biografía intelectual escrita por un poeta que es, a su vez, un espíritu reflexivo.

No puedo, en un artículo como este, repasar una obra tan rica, extensa y matizada; sólo quiero centrarme brevemente en el poema mencionado (quizás el más definitivo de la monja mexicana, sin que esto infravalore su poesía amorosa y festiva). Fue publicado por primera vez en el segundo tomo de sus obras, en 1692, pero escrito hacia 1685. Luego, como gran parte del barroco en México, Brasil o España, durante casi dos siglos, toda esta literatura es secuestrada en aras de la pereza y de otras estéticas que vieron en Góngora, Caviedes, Gregorio de Mattos o Sor Juana excesivos galimatías, ensaladas de silogismos y excesos de la razón. Como es sabido, mientras nosotros despreciábamos a Calderón, por poner un ejemplo, en la Alemania de principios del siglo XIX se le leía y aprobaba.

Primero sueño es la piedra Roseta que nos sirve para entender a Sor Juana, de ahí que Paz concentre gran parte de su saber crítico para restituir a Sor Juana principalmente desde este singular poema. Lo rescata de los críticos que, viendo alguna novedad en él, lo reducen a su filiación gongorista, y lo rescata de los que, cristianos, han visto en algunos momentos del poema un cese absoluto del conocimiento y una señal del silencio de sus últimos años interpretado éste como conversión. El mismo R. Ricard en su interesante estudio *Una poetesse mexicaine du XVII siècle,* habla de las conversiones de Juana Inés. El escepticismo de este poema desembocaría en un fideísmo y sería una prolongación de la poesía barroca del desengaño (Ramón Xirau, José Gaos y otros). Paz indica que esta interpretación se apoya en una suposición cronológica falsa, puesto que hay muchos años desde la escritura del poema a su silencio final, y mientras tanto Sor Juana escribió y batalló por su derecho a leer y escribir, por su derecho a un saber secular, como se demuestra en la *Respuesta a Sor Filotea.* El conocimiento, sus vuelos y desfallecimientos no son un vano sueño o un sueño en el sentido de carente de realidad o de capacidad de encarnación, el poema de Sor Juana, nos dice Paz, es «el viaje del alma por las esferas celestes, su deslumbramiento y sus tentativas para convertir en *idea* su *visión:* el Intelecto ve y la Razón no comprende lo que ve. El sueño que nos refiere el poema es una alegoría del *acto de conocer».* Aunque su forma es la silva y su tradición estética el gongorismo, el poema se alimenta de la idea del viaje del alma del antiguo hermetismo redescubierto por el Renacimiento. La sugestiva y bastante convincente interpretación de Paz cambia la orientación del poema: lo sitúa como un precedente de la poesía moderna «que gira en torno a esa paradoja que es el núcleo del poema: la revelación de la no-revelación»: *Le Cimetière Marin, Muerte sin fin, Altazor* y, sobre todo,



Un coup de dés. Yo mencionaría, además, *Blanco,* uno de los grandes poemas de Paz. Sin duda, podemos decir ahora, gracias a Paz, que la poeta que «las glorias deletrea/ entre los caracteres del estrago» tiene que ver con la gran aventura de Mallarmé, que a su vez abre uno de los espacios más importantes de la poesía moderna.

Varias veces, a lo largo de este libro, se compara el acoso sufrido por Juana Inés de la Cruz con los sufridos por intelectuales y políticos en los regímenes totalitarios. La Nueva España del siglo XVII era una sociedad cerrada y la poetisa mexicana fue conducida al silencio y a la retractación, no sólo por la voluntad de personas concretas, Aguiar y Seijas, Antonio Núñez de Miranda, sino como consecuencia del mundo moral y político de su época. El detonante de esta injusticia, símbolo flagrante de la virulencia del catolicismo —como, salvando las distancias y matices, Solzenitsyn lo fue de la ideología comunista en Rusia— fue la conocida *Respuesta a Sor Filotea* en la que se criticaba un sermón del padre Vieyra, amigo del gran misógino Aguiar y Seijas. La historia de las persecuciones en nuestra literatura es vieja, y desde San Juan, Santa Teresa, Fray Luis de León a Tirso de Molina hay una vasta y penosa historia. El caso de Sor Juana no es excepcional, obviamente: ya lo dice el mismo Paz: no fue obligada a dejar las letras como consecuencia de una presión personal, sino por el poder cerrado de una sociedad. Es curioso que Paz no mencione a Tirso de Molina: «La diferencia entre Sor Juana y otros clérigos escritores —Lope, Góngora, Calderón y tantos otros— era muy simple: ser mujer. Lope y Góngora fueron malos sacerdotes pero ningún Fernández de Santa Cruz los reprendió públicamente por no escribir tratados de teología ni ningún Núñez de Miranda les retiró sus auxilios espirituales», escribe Paz. Aunque el caso de Tirso, que aún está a la espera de un Octavio Paz que lo aclare, es distinto, hay que recordar que en 1625 la Junta de Reformación condenó con dureza las actividades literarias de Tirso, criticando precisamente su dedicación a las letras profanas. «Tratóse —dice el decreto— del escándalo que causa un fraile mercedario, que se llama el Maestro Téllez, por otro nombre Tirso, con comedias que hace profanas, y de malos incentivos y ejemplos. Y por ser caso notorio, se acordó que se consultase a su Majestad de que el confesor diga al Nuncio lo heche de aquí a uno de los monasterios más remotos de su religión, y le imponga excomunión *latae sententiae* para que no haga comedias ni otro género de versos profanos». Se ha discutido la fecha de algunas de sus obras, situándolas después de que obligaran a Tirso salir hacia Andalucía, pero sin rigurosidad: el comediógrafo abandonó las letras profanas y se dedicó a escribir la historia de la orden de la Merced. Era marzo de 1625, Tirso tenía entonces cuarenta y cinco años y estaba en el apogeo de su capacidad creativa. El cinco de marzo

de 1694 Juana Inés renunció a las letras humanas, tenía cuarenta y cinco años, los mismos que el autor madrileño. El caso es menos rico: la obra de Tirso y sus circunstancias no tienen la riqueza de la de Juana Inés, aunque fue mucho mejor comediógrafo. En cuanto a Teresa de Jesús, son sabidas las reconvenciones por dedicarse a las letras, además de los ardides que tuvo que hacer Fray Luis de León en la introducción a las obras de Teresa que editó en 1588 para evitar el celo eclesial. A pesar de estas mencionadas artimañas, la Inquisición encontró herejías por todas partes.

Si he traído a colación esto último es porque he echado de menos, al releer esta edición del *Sor Juana*, alguna mención a estos casos y, de paso, por estos curiosos aunque frágiles paralelismos.

Poesía norteamericana

Eliot Weinberger es un ensayista y un traductor norteamericano bastante conocido en México gracias a sus colaboraciones en la revista *Vuelta;* ha traducido la poesía completa (hasta el momento) de Octavio Paz; *Altazor* de Huidobro y a otros autores de lengua española. Entre sus libros de ensayos, *Works on Paper* (1986) y *Outside Stories* (1992). Weinberger ha dedicado páginas eruditas, divertidas e inteligentes a la presencia de las literaturas china y japonesa en los escritores occidentales; uno de esos ensayos es realmente notable, «Diecinueve maneras de ver a Wang Wei».

Ahora publica *Una antología de la poesía norteamericana desde 1950* *, aunque no es generacional y por lo tanto incluye a poetas anteriores, pertenecientes a la primera vanguardia o *modernism,* William Carlos Williams, Ezra Pound, H. D., que publican libros importantes a partir de esa fecha. Este criterio me parece muy adecuado, sobre todo si pienso en las antologías que últimamente se hacen en España donde las clasificaciones alcanzan extremos propios de la ciencia o de las ferreterías. Con el criterio de Weinberger no se excluye la comprensión de horizontes culturales sino que se permite la lectura de los poetas de manera más aislada, justificándose por sus propias obras y no tanto en función de criterios generacionales que, en la mayoría de las ocasiones, poco tienen que ver con las obras mismas. Los criterios generacionales estilo ferretero reducen las asociaciones, los parentescos y la movilidad literaria que es propia de la materia de la cual los libros están hechos: la imaginación.

Reúne Weinberger a treinta poetas: William Carlos Williams, Ezra Pound, H. D. (Hilda Doolittle), Charles Reznikoff, Lorien Niedecker, Louis Zukofsky, Kenneth Rexroth, George Oppen, Charles Olson, William Everson, William Bronk, Robert Duncan, Denise Levertov, Jack Spicer, Paul Blackburn, Frank

* Una antología de la poesía norteamericana desde 1950, *Editada por Eliot Weinberger. Ediciones El Equilibrista y Turner, Madrid, 1992.*



O'Hara, Robert Creely, Allen Ginsberg, John Ashbery, Nathaniel Tarn, Gary Snyder, Jerome Rothenberg, David Antin, Amiri Baraka, Clayton Eshleman, Ronald Johnson, Robert Kelly, Gustaf Sobin, Susan Howe, Michael Palmer. Sorprenden algunas ausencias, pero sobre todo las de James Merrill, Mark Strand y Wallace Stevens, cuya obra póstuma es de suficiente importancia para que su autor pueda estar en ambas mitades del siglo XX. El antologador, consciente de la imposibilidad de satisfacer a todos, argumenta que hay tantas antologías como lectores. Esto es aparentemente cierto, pero en literatura, no todo lo existente *es*; es decir, no toda obra consigue perdurar, y toda antología es una propuesta que alguien, un poeta, un historiador, un crítico, hace a los lectores esperando cierto acuerdo. Ocurre lo mismo con la lectura: un libro no tiene tantas interpretaciones como lectores pueda haber, porque en ese caso sería infinita y rebasaría los límites de la obra misma. Es decir: uno podría comenzar interpretando *La divina comedia* y pasar a las obras de Conan Doyle sin haber salido de la primera... Una obra postula una serie, no cerrada, pero sí condicionada de interpretaciones, y una literatura, de un tercio de siglo, de un país o de una lengua, propone a éstos y no a otros, aunque nunca de manera cerrada. De lo contrario —y ahora le estoy dando la razón a Weinberger— los españoles hubiéramos ocultado a Calderón y Góngora en una ficha bibliográfica para siempre. Esta antología propone, pues, un diálogo: el gusto personal trata de ser social. Salvando estas pequeñas observaciones he de decir que es una antología de alta calidad y que su lectura sorprende por muchas razones. La idea de hacerla traducir (o recoger textos ya editados desde hace años, como, por ejemplo, las traducciones de Carlos Williams y Pound debidas a Paz) por varios poetas, generalmente mexicanos, es acertada: es difícil, en la labor de traductor, tener el mismo gusto por todos o la misma afinidad, y este criterio lo permite.

Weinberger señala en el epílogo la variedad de la poesía norteamericana de este siglo. Es cierto: su riqueza es asombrosa y creo que se explica por las características de su país: la palabra pluralidad está en la constitución real de los Estados Unidos. A esto se suma una gran curiosidad. Este pueblo algo autosuficiente es capaz también de búsquedas denodadas a través de las culturas más diversas. Si pensamos en algunos de los nombres más importantes del primer tercio de siglo americano, Robert Frost, Pound, Stevens, cummings, Hart Crane, Eliot, y, un poco después, Kenneth Rexroth, Bishop, Williams, Robert Lowell, nos asombra pensar en lo tradicional que es la literatura española. No hablo tanto de la calidad como de la diversidad de mundos. Un dato: ningún poeta español, al menos de cierta importancia, se ha interesado por la poesía china y japonesa o por el budismo (sí en



Hispanoamérica); pero en Estados Unidos hay muchos ejemplos, desde Pound a Gary Snyder, pasando por el gran poeta Kenneth Rexroth.

Pero no se piense que esa diversidad de elementos culturales, tanto propios como productos de la curiosidad (guerras y posguerras, psicoanálisis, existencialismo, *rock and roll, beats, hippies,* alucinógenos, filosofías orientales, vindicaciones sexuales, marginalidades civiles y culturales, etc.) desembocan forzosamente en una iconoclastia babélica y amorfa: esta antología señala cómo todo eso puede transformarse en obras rigurosas. Es cierto que Weinberger apuesta aquí por una lectura de la poesía norteamericana no muy experimental, pero esta apuesta es válida: señala un lugar de encuentro no una exclusión. Es curioso: se presenta aquí una antología que recoge poemas de distintas épocas y estéticas, pero casi todos, sean de George Oppen, Robert Duncan, Jerome Rothenberg, Ashbery o Clayton Eshleman, son poemas largos, característica, por otra parte, de los grandes poemas de este siglo: *The Waste Land, Muerte sin fin, Piedra de sol* o *Anabase.*

Eliot Weinberger dice en su epílogo que no hay características generales que puedan aplicarse a todos los poetas, a pesar de que la vanguardia enfatizó la musicalidad, la simultaneidad por encima de la linealidad académica, y el poema que «es» sobre el poema que «trata de». De esto podemos deducir que hablar de la poesía que el antologador nos propone sería tan amplio como pensar gran parte de la mejor poesía americana de nuestro siglo. Sin embargo, y ésta es la labor lograda de esta antología, podemos leerla, ser testigos y cómplices, de esa vasta experiencia.

Errar y acertar

El poeta uruguayo, afincado en México, Eduardo Milán, es más conocido por sus artículos y ensayos sobre poesía que por sus poemas; pero los que conocen sus escritos lo tienen por un poeta. La causa tal vez sea sencilla: sus preocupaciones, siendo las de un crítico que trata de discernir entre la selva de nuestras publicaciones, son, por su calidad obsesiva (más bien: por la calidad de sus obsesiones), las de un poeta. Su primer libro, *Nervadura,* se publicó en España por la editorial Llibres del Mall. *Errar* consta de dos pequeñas colecciones de poemas cortos, y es en realidad un solo poema dividido en treinta y cinco fragmentos.

Errar * es el resultado de sus preocupaciones «poéticas»: hay en él, me parece, dos ejes que continuamente se cruzan sobre la página: Juan de la Cruz y Stéphane Mallarmé. Pero no es un libro ensayístico y la poética que podemos deducir no es clara. No importa: es el mundo poético, en su complejidad, lo relevante, no sólo en esta obra sino en toda obra creati-

* Errar, *Eduardo Milán. Prólogo de Víctor Manuel Mendiola. Editorial El tucán de Virginia, México, 1992.*



va. Es un libro desigual, pero cinco o seis de sus poemas son de lo mejor que he leído últimamente en nuestra lengua. Se abre con una cita heideggeriana de Félix de Azúa que vale la pena reproducir para una mayor comprensión del lugar de esta poesía: «A veces se deja oír y a veces no se oye en absoluto. A veces, como en el tiempo de los antiquísimos, habla desde una roca o desde el trueno. En cualquier caso, ahora no está en nuestra boca. Ahora esa poesía no es de nadie, y por lo tanto es del muerto». Milán, aunque tentado de resucitar a ese muerto, no puede hacerlo: no es el momento o quizá nunca lo fue del todo. Falta la inocencia, porque el conocimiento del lenguaje, la conciencia de las palabras lo es de la diferencia, de la muerte. Los pájaros que aparecen continuamente en estos poemas tienen una cualidad que el poeta no puede imitar: ellos coinciden con su canto, su decir es una prolongación de su ser. No dicen, son. Es lo contrario de lo que Eduardo Milán ve en la labor del poeta: «Hay que estar/ muy herido para referirse, muy herido de lenguaje». Exactamente, las palabras, incluso en la música del poema, en su capacidad para resistirse a una significación discursiva o explicativa, no pueden sustraerse a la referencialidad. La poesía, aunque no puede decirse sino como se dice, (la coincidencia en los casos afortunados entre forma y contenido) no está del todo en su propio lugar sino en el lugar de algo. El pájaro coincide consigo mismo; el poema, hecho de palabras que han de ser encarnadas una y otra vez, están señaladas por una carencia: la del ser. Escribir, leer, es devolver el ser a las palabras para, un segundo después, restárselo de nuevo.

El sol
abrió la herida, abrió la ausencia de palabras,
el verdadero total. Página de los desesperados,
Espera Muda, pasión bajo la lámpara, Mallarmé:
dónde está tu victoria.

La ambición del poeta francés de escribir un libro que fuera el doble del universo ha sido una aventura que ha tenido diversas y distintas respuestas en nuestra poesía, cuyos dos mayores ejemplos son *Altazor* (1934) de Huidobro y *Blanco* (1966) de Paz. Milán contempla el hueco de esa escritura, no su feliz respuesta sino la herida misma que ha suscitado su aparición: «Esta herida no se cierra por encendida (...) Por carente», nos dice y no podrá escribir sin mirar las palabras, sin oír sus cuchicheos. ¿Qué dicen?: escarabajo, cara, gemela del gemido, caracol sin cara, la verdad, la vera, la vereda: imantaciones fonéticas que son alteraciones semánticas: la palabra tiene mil rostros y cuando creemos que la miramos de frente miramos siempre otra cosa, el reflejo inasible. Esta es una escritura de reflejos nacidos de la tensión entre palabra y mundo. Aunque el poeta lo es por las palabras, sabe que la verdadera presencia es silenciosa, el *Da-*

sein, lo que está ahí: «La flor/ no la idea, es la diosa de ahí». Milán es un poeta rico en «ausencia de palabras» y esto le otorga un espacio arriesgado y, tal vez, el único que valga la pena, el de la inminencia de un decir que no puede ser dicho. Un espacio inaugurado por la palabra poética que supone, al mismo tiempo, la superación del lenguaje. El propio poeta lo ha dicho, de manera que no es necesario, torpemente, glosar aquí:

> Lo serio es ser, nido
> caliente de alas, lo serio es ser.
> Cuando lo serio era feliz, luz
> no siendo o siendo pájaro, que no es
> el mismo canto, o un *cayendo* que no encuentra
> suelo, el solo abismo, sol al descender. Sol
> que desciende detrás de la casa. No había ser.

Fuego blanco

El título de este libro de Andrés Sánchez Robayna, a un tiempo preciso e inasible, define bien la materia poética que contiene. Materia que arde y en su tránsito nos revela una palabra singular: «La luz quemada como brasa oscura». El poemario continúa una voz que aparece de manera clara en *Palmas sobre la losa fría* (1989) *. Este fuego blanco, por su incardinación mística, por su familiaridad con una literatura que va de San Juan de la Cruz a Valente pasando por el romanticismo europeo, es un fuego oscuro. Su secreto: ver lo invisible, oír lo inaudible. Poeta solar, pero no tópico, sabe que el sol tizna: no leemos el sol, leemos su escritura hecha de signos inestables. La luz revela en su seno la sombra que la engendra, inscripciones en el aire, como un adiós dicho en la frontera del ejercicio poético, tal como lo dice en el poema «La abubilla»:

> En la hierba del cielo, o de los mundos,
> el animal levanta el vuelo breve,
> la cabeza incendiada, el cuerpo astuto,
> la cresta reflejada por los charcos del tiempo.
>
> Lo vi en días de luz que no regresa,
> pero un niño regresa. Un niño, ahora,
> cuida su pata herida junto a una casa blanca,
> en el tiempo sin tiempo y en el no de la luz.

Hay un tema que se desliza con pudor, casi sin ser nombrado; me refiero a la muerte, «nuestra muerte». Un poema como el bellísimo «Las primeras lluvias» no reflexiona ni indica sino que muestra la humildad de toda tarea humana y, al mismo tiempo, su grandeza. El viento que el poeta ve acercarse a los arenales y remover las aguas «será un signo de nuestra vida, un

* *Me he ocupado de su poesía anterior en «Cuerpo sumergido»*, Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 498, dic. 1991.*



eco». El ave que enhebra palabras en la casa azotada por el sol, la lluvia, el tiempo, escindido por lo que ve y el acto mismo de ver: fuego, brasa, sombra, ceniza. Desde el centro de esa respiración que es un extremo de la palabra, Sánchez Robayna eleva una poesía que transforma estos términos en otros al descender en su significación hacia el espacio de su presencia. La experiencia poética límite es una experiencia de muerte y resurrección. El golpe de luz blanca que revela lo invisible es común a la historia iniciática y mística: luz que habla de la unidad de lo diverso, fuego que purifica. Sánchez Robayna no es un místico sino un poeta, no quiere mostrar a Dios sino a las palabras, hacer que digan lo que nunca está dicho: aquello que al decirse denuncia su carencia. «El ascua blanca (...) y la mañana oscura» del epígrafe de Juan Ramón que cierra este libro es el vértice en el que gira, con maestría y novedad, esta poesía última del poeta canario. En *Fuego blanco* * pueden leerse algunos de los mejores poemas de su trayectoria y también de la poesía actual española.

* Fuego blanco, *Andrés Sánchez Robayna, Biblioteca Ambit, Barcelona, 1992.*

Juan Malpartida



LECTURAS



América en los libros

Álvaro Mutis. Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá, Procultura, Colección Clásicos Colombianos, 1989

«Pasión y estoicismo, Mutis ha logrado lo imposible: que la miseria que es toda vida se vuelva mítica», afirma Cobo Borda en el presente estudio en torno a la obra del poeta y novelista colombiano Álvaro Mutis.

Descendiente del ilustre gaditano, don José Celestino Mutis, el autor de *Maqroll el Gaviero, Diario de Lecumberri, La Mansión de la Araucaima, La nieve del Almirante* y *La última escala del Tramp Steamer,* entre otros, es en la actualidad uno de los escritores más sugestivos de América Latina. Su vida, nos dice el autor, es la errancia de una escritura, desde sus primeros recuerdos en una finca cafetera del viejo Caldas, Colombia, la tierra de los antepasados de la madre —lugar de donde, según él, proviene su poesía—, pasando por sus años de estudiante y bohemio del Colegio Mayor del Rosario de Bogotá, hasta llegar a su exilio en México. Mutis está marcado por la cercanía del trópico y ello puede apreciarse, no sólo en su obra poética, sino también en sus novelas.

El autor del presente libro explora el universo poético de Mutis, estableciendo interesantes relaciones entre el poeta, su «Alter Ego Imposible», Maqroll, y los temas y personajes de sus novelas, las cuales, a su juicio, son la evasiva catarsis de un Maqroll que, mediante viajes, azares y luchas, convoca la posibilidad infinita del mito: el barco que surge en los lugares más imprevistos, con su carga de amor, relacionando múltiples destinos.

Ninfomanía: el discurso feminista en la obra poética de Rosario Castellanos. Norma Alarcón. Madrid, Editorial Pliegos, 1992

Este libro subraya las preguntas fundamentales que sobre el cuerpo femenino y lo femenino se hizo la escritora mexicana Rosario Castellanos, quien, mediante la apropiación de lo erótico y lo materno como metáforas de la unión del ser y la «palabra/amante» y el ser y el «poema/madre», rescata a la literatura para sí.

El ensayo de Norma Alarcón, profesora de literatura chicana y latinoamericana, en la Universidad de California, Berkeley, es una de las primeras tentativas por elaborar analíticamente, a través de la obra poética y ensayística de Rosario Castellanos, sus planteamientos filosóficos y estéticos, siempre desde la perspectiva femenina que se construye sobre la base del sujeto histórico contingente.

A partir de títulos como «Ninfomanía» Alarcón aborda temas como el discurso de la diferencia; indaga sobre las influencias literarias de la escritora y sobre la constitución de su propio discurso; ahonda en el tema de la cultura mexicana y del contexto histórico en el que se sitúa la obra de la escritora mexicana, para centrarse finalmente en su poesía que es, desde su punto de vista, una poética del silencio y de la soledad.

Así como la escritora mexicana deconstruye el discurso del patriarcado local, la autora del presente ensayo, apoyándose en las teorías deconstructoras contemporáneas, explora la obra de Rosario Castellanos.

Teoría de la novela en Unamuno, Ortega y Cortázar. Ana M. Fernández. Madrid, Editorial Pliegos, 1991

Este ensayo pretende analizar las diferentes teorías de la novela en Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset y Julio Cortázar.

Partiendo de *El sentimiento trágico de la vida,* la autora circunscribe la obra unamuniana dentro de una dialéctica didáctica de autoconocimiento. Su lectura de ensayos como *El tema de nuestro tiempo* y *Meditaciones del Quijote,* de Ortega, le permite explicar cómo la obra del filósofo español apunta a un perspectivismo crítico, que se basa en presupuestos existenciales y vitales. Fernández afirma que para el primero la realidad reside,

metafísicamente, en el interior del hombre y, sociológicamente, en la intrahistoria y, para el segundo, radica en el punto de vista raciovitalista del lector.

En cambio para Cortázar, aparentemente en oposición a los dos, pero, a su juicio, consecuencia de sus criterios, la realidad es sobre todo poética.

Fernández concluye que la teoría novelística de Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset y Julio Cortázar es ontológicamente poética, pues en el primero, su criterio sobre la poesía es el único medio suficientemente irracional para establecer una comunicación intelectual; en el segundo, la preceptiva poética deriva de su concepto de la metáfora como reveladora de la realidad a través de la palabra; y en el tercero, su concepción poética de la realidad determina su novelística.

Moriré una mañana de verano en Nueva York. Marcelo Zamboni. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991

Recreando el género epistolar, Zamboni consigue articular una novela cuyo tema podría ser el exilio, pues su protagonista, un joven latinoamericano, como tantos, cree realizar el sueño de su vida partiendo rumbo a Nueva York, ciudad considerada por muchos como el ombligo del mundo.

Con una especial pasión por el riesgo y un buen manejo formal, como afirma Horacio Salas en el prólogo, Zamboni consigue salir airoso del reto que se marca desde el inicio. A la manera de Choderlos de Laclos, el autor nos va marcando la evolución de su personaje desde su primera y entusiasta carta, hasta llegar al desencanto de las últimas, en las que el joven descubre realidades que llevan el peso de todo lo vivido; que han sido procesadas durante el viaje y que, ya de vuelta, suenan a verdades eternas e inmutables. «La vida es un hombre solo mirando al mar. Lo mueven nada más que un puñado de sueños», nos dice a su regreso.

Sin otro interlocutor que el lector, las cartas del protagonista dibujan también la imagen de un país frustrado que cierra todos los caminos y expectativas y que obliga a los jóvenes a acariciar la idea del viaje, como única salida para superar el marasmo de la sociedad. Sin embargo, la experiencia del viaje también es frustrante, pues al ser realizado, el sueño se convierte en dura y despojada realidad. Pero sólo viviéndolo como nostalgia, el país puede ser recuperado. Eso es lo que entiende el protagonista quien al final afirma: «Tal vez me tenía que ir. Pero sobre todo volver».

Frutos Extraños. Lucía Guerra. Miami, Iberian Studies Institute, North-South Center, University of Miami, 1992

El hilo conductor de la serie de relatos que constituye *Frutos Extraños* es la violencia que históricamente ha sufrido la mujer, no importa el contexto ni la época, pues puede ser en la América Latina durante el período colonial, como ocurre en «De brujas y mártires» donde una india es víctima de la lujuria y la crueldad de don Pedro de Alvarado; en el actual Oeste americano, en «Melodía trunca del Oeste», un «lugar donde los sueños se han convertido en creaturas abortadas», y que es como la cárcel para aquella pobre emigrante mexicana que ahoga su existencia en la ajena, fría y artificial casa de sus patrones; en el nostálgico Sur de los Estados Unidos, en «Frutos Extraños», donde una mujer negra que quiere ser cantante de *blues* soporta doblemente toda clase de humillaciones: por ser mujer y por negra —ella misma tiene que violentarse para gustar a los blancos, alisándose el cabello con fierros candentes—; o en Chile, durante el golpe militar, en «Rehenes de oscuros atavíos», donde Clarice, humillada y despojada por su amante, es detenida en una redada y torturada por él.

La autora se refiere a numerosas formas de opresión, desde las más sutiles, hasta las más crueles y mediante esta serie de relatos no sólo denuncia una situación de opresión, sino que reivindica la fuerza de lo femenino.

Lucía Guerra ha publicado también *Más allá de las máscaras* (1984). Con *Frutos Extraños* esta escritora chilena obtuvo el premio «Letras de Oro» (1990-91).

La última noche de Dostoievski. Cristina Peri Rossi. Madrid, Grijalbo Mondadori, 1992

«En casi todas las lenguas, el lenguaje de la seducción y del amor tiene que ver con el juego y con la guerra. Asedio, conquista, penetración, resistencia, ataque, asalto, espada, bomba, misil, contrato, alianza, defensa», nos dice el protagonista de esta novela, un periodista desen-

gañado que a sus cuarenta años cree poder permitírselo todo porque, «de alguna manera, todo está, también perdido». Por esta razón, se deja arrastrar por la fascinación del juego, sin por ello perder su lucidez.

Inspirada en la figura de Dostoievski, Peri Rossi se sumerge en el mundo subterráneo del jugador, mostrándonos sus motivaciones secretas, sus obsesivos deseos de traspasar el límite. Así, seguimos las huellas que dejó el gran escritor ruso en el casino de Baden-Baden y en la casa de empeños donde éste obtenía dinero para jugar, a cambio de las joyas de su mujer.

El jugador, como lo muestra la autora, no es sólo alguien que, desencantado de la vida, quiere matar su aburrimiento o que, movido por el vértigo de la vida, aspira seducir a la fortuna. Tampoco es un alucinado que sueña con poder alcanzar la gloria en un segundo y que, torturado por los remordimientos, vuelve a lanzarse al abismo. El jugador auténtico, el más arriesgado, es tal vez aquel que pretende matar a Dios y al no poder satisfacer esa aspiración, lleno de remordimientos, confiesa, como Dostoievski: «Mañana habrá terminado todo».

Máscaras de polvo. Óscar Peyrou. Madrid, Editorial Verbum, 1992

El hilo que une estos relatos es la nostalgia por un pasado que, al saberse irrecuperable, carga al presente de angustia, de hastío, de desolación y pereza de vivir. Tal atmósfera se respira en «Avenida de las Camelias» que evoca la memoria del padre lejano y misterioso al que le gustan las cosas «desconcertantes y raras»; en «Días de Verano» donde el narrador recuerda a las figuras que marcaron su adolescencia y juventud. En «La traición de la madre» donde el narrador se traslada a la infancia y allí ve proyectarse, en dimensiones aplastantes, a la madre y el padre, quienes, al abandonarlo, le dejaban una gran desolación; en «La pared de ceniza» donde el personaje, al perder paulatinamente la memoria, siente que dentro de él no queda nada; en «Hijo de la guerra» que transcurre en Berlín, ciudad donde «ya no queda nada de los dolores y de las angustias de la guerra».

Máscaras de Polvo puede ser como una caja de recuerdos que al abrirse nos muestra una vida en la que apreciamos los efectos angustiosos de los hechos reales: asesinatos, torturas, exilio —durante el período de la dictadura—; y las experiencias vitales que se pierden en la memoria o cobran forma de fantasmas: temores infantiles, prejuicios adolescentes, olores, perfumes, sensaciones, colores, etc.

Óscar Peyrou (Buenos Aires, 1945) ha publicado dos libros de cuentos, *Cambio de domicilio* (1972) y *El camino de la aventura* (1988), así como un relato largo, *Las aventuras de Rungui y Bungui y sus luchas despiadadas contra el pescado marrón* (1988).

El registro de los sueños. Víctor Flores Olea. México, Editorial Diana, 1990

Los ocho relatos que integran este volumen intentan atrapar instantes, proyectar secuencias o mostrarnos, como en una película, diferentes situaciones humanas. Flores Olea, un gran conocedor de la fotografía, es también un agudo observador de la vida. Así lo demuestran algunos cuentos en los que se puede entrever, más allá de la imagen, una realidad llena de sugerencias turbadoras.

En «La revelación», el protagonista se complace en proyectar la película sobre la intervención quirúrgica que le han hecho y se deleita morbosamente al describir el tejido interior de su propio ser, que de alguna manera le pone en evidencia la fragilidad de la vida; en «Los encuentros» un hombre contempla a sus anchas a una mujer y al perderse en esa visión, su deseo de ella crece, pero el placer del mirar, de repente, se ve frustrado cuando intenta su realización, entonces, el tiempo se encoge de tal manera que ella se vuelve inalcanzable; en «El registro de los sueños» Leda ofrece un espectáculo de su cuerpo en un *cabaret* nocturno, provocando la violencia y el deseo, mientras uno de los espectadores observa desconcertado y aturdido la escena.

Estas narraciones no se sitúan en un tiempo y un espacio que determinen su trama, sino en un ambiente evocador de épocas pasadas, de instantes fugaces.

La Argentina renegada. Daniel E. Larriqueta. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992

Este ensayo intenta dar una explicación coherente sobre la crítica situación argentina de los últimos tiem-

pos. Su autor, quien desempeñó responsabilidades en el gobierno, en el período 1983-1989, recoge en su libro los resultados de una experiencia pública.

Larriqueta interroga el pasado de su país, levantando la esclusa de la independencia, para ver una historia que comienza hace quinientos años. Se trata de una gestación que, a su juicio, presenta puntos culminantes pero no rupturas, pues en su proceso de formación, desde la fundación española, la nación no ha padecido «conquistas, peticiones, invasiones triunfantes ni revoluciones culturales».

El autor busca el hilo causal que va desde Isabel la Católica hasta el país de hoy. El resultado de sus investigaciones es el hallazgo de esa primera Argentina: la «Argentina renegada» que, paradójicamente constituye la verdadera seña de identidad de un país —en el que se han dado cita hombres de tan diversa procedencia— y es lo que lo une a la suerte de un continente.

Sin entrar en el debate estéril sobre la conducta moral de los fundadores del país, Larriqueta intenta mostrarnos la forma como la cultura de los fundadores ha llegado hasta nuestros días, ofreciéndonos con ello una nueva visión de la historia Argentina, carente de juicios de valor, sin «leyendas negras» ni «leyendas rosas».

Poesía. Meira Delmar. Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1990

Esta antología de la escritora colombiana Meira Delmar nos permite apreciar un universo lleno de paisajes interiores y de presencias apenas sugeridas. Se trata de una voz cargada de recónditos secretos y de anticipadas nostalgias por lo que ya no será. Sin embargo, sus poemas guardan una extraña frescura, como si el verso renaciera cada vez que lo escuchamos y, al mismo tiempo, fuera irrepetible. Llena de una sabiduría inmemorial, Delmar explora el espacio de los sueños y de los delirios; toca la esencia del amor; navega por el río del olvido y le canta a las cosas que se nos escapan.

El presente volumen es una antología que reúne varios libros de poemas, todos vinculados por unos temas comunes: el amor, la memoria, las frustraciones, el yo escindido, la fuerza de la naturaleza, etc. En *Alba de olvido,* en «Regreso» la naturaleza ejerce su poder evocador: «Esta lluvia que cae sobre la noche/me ha llenado de voces el recuerdo»; en *Sitio del amor,* el poema «Presencia en el olvido» reitera el tema del amor perdido: «Alguna vez yo tuve tu rostro y tus palabras.../¡Hoy no sé qué se hicieron!», así como en *Verdad del sueño:* «Toca mi corazón tu mano pura,/lejano amor, cercano todavía». En *Comarca delirante* el poema «Canción del amor ignorado» muestra el desgarramiento del yo: «¿Es ella? ¿Es otra?/¿Quién es esa mujer/enamorada,/que tiene el pecho en trémula agonía/de bosque en llamas?»; al igual que en «La otra»: «No soy la que te ama/Es otra/que vive con su alma/dentro de mí».

Adán Buenosayres, una novela total. Javier de Navascués. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1992

La obra de Leopoldo Marechal, «un clásico del intelecto y un romántico de la lengua», como se definiera él mismo, es el objeto de estudio de este interesante trabajo de De Navascués. Marechal, extraño escritor de vanguardia, nacido en Buenos Aires en 1900, despertó grandes polémicas con la publicación de *Adán Buenosayres,* pues la crítica de entonces fue incapaz de apreciar la riqueza de sus recursos literarios. El autor de este trabajo, en primer lugar, hace un repaso de la producción global del autor, incluyendo textos inéditos facilitados por la familia del escritor; en segundo lugar, analiza los recursos narrativos de la novela *Adán Buenosayres,* con la intención de revelar su narratividad, obviamente, desde un enfoque narratológico, pues lo que le preocupa es el producto narrativo.

Teniendo en cuenta el modelo propuesto por Genette, De Navascués se detiene en aspectos como el tiempo, el orden de la novela, la distorsión temporal, la velocidad narrativa, las pausas, las disgresiones reflexivas, el narrador, la voz, la intertextualidad, etc.

Creación y egocentrismo en la obra de Sarmiento. Juan P. Esteve. Madrid, Editorial Pliegos, 1991

El objetivo de este ensayo es mostrar, en primer lugar, que el periodismo fue parte integral de la obra de Sarmiento; y en segundo lugar, que su producción literaria se vio influida por sus tendencias egocéntricas.

Esteve, nacido en Cuba en 1952, profesor de lengua y literatura española e hispanoamericana en Metropolitan State College de Dénver, analiza los elementos estilísticos y expresivos que definen la obra de Sarmiento, a la vez que ofrece un panorama histórico de la época con el fin de señalar las influencias del autor de *Facundo*. Igualmente aborda su obra periodística, desde una óptica literaria y la inserta dentro de los movimientos ideológicos y los cambios materiales gestados durante el siglo XIX.

Lezama Lima: una cosmogonía poética. Lourdes Rensoli e Ivette Fuentes. La Habana, Letras Cubanas, 1990

Rensoli, antigua profesora de Historia y Filosofía en la Universidad de La Habana, autora además de *Quimera y realidad de la razón. El racionalismo del siglo XVII* y Fuentes, primera mención del concurso UNEAC de Ensayo, 1987, exploran desde puntos de vista filosóficos el poema de Lezama Lima, «Muerte de Narciso». Se trata de un conjunto de estudios interrelacionados en los que se presenta al «poeta-filósofo», como parte de un sistema poético, a partir de la mítica imagen de Narciso y según la heterodoxa «teología insular» de Lezama Lima.

Temas como la trascendencia, el saber último, la metamorfosis, el umbral, la muerte, el tiempo y el espacio, la perfección, el espejo, etc., son abordados en toda su complejidad. El objetivo de este trabajo es, a la postre, mostrar cómo un contenido poético se mezcla tan estrechamente con un contenido filosófico o mítico religioso.

Poesía Vertical (Antología). Roberto Juarroz. Madrid, Visor Libros, Quinto Centenario, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Colección Visor de Poesía, 1991

En este poemario, Roberto Juarroz (Buenos Aires, 1925) explora diversos aspectos de la realidad del ser humano, como el carácter irreversible de la muerte, la sensación del vacío, la dicotomía entre la identidad y la otredad, el sentido de lo sagrado, el insondable destino del hombre, el límite y el infinito, el adentro y el afuera, temas que también han sido abordados por otros poetas, pero que desde la óptica de Juarroz cobran una nueva dimensión, pues, mediante su particular manera de ver, redescubre o inventa la realidad. Se trata de una mirada que es también un instrumento de indagación; que consigue ir hasta el fondo de las cosas; y que, además, es capaz de superar el movimiento dialéctico de la razón.

Juarroz cuestiona la realidad del hombre y su mundo descompuesto y propone una actitud vitalista, enfrentando a la evasión la invención, como alternativa al inexorable destino del ser humano. La originalidad de este poeta argentino es, tal vez, esa fusión entre poesía y pensamiento que da como resultado un nuevo tejido vital cuyos elementos se encuentran más allá del límite de lo posible; transgreden las normas impuestas por la razón y habitan el vacío. El poeta nos habla desde el otro lado del espejo, con un tono, en ocasiones grave, irónico o entrecortado, como ocurre en el sexto poema de *Tercera Poesía Vertical*, donde el hombre es un ser que quiebra el espacio sagrado: «Hay cuerpos que agrietan el espacio,/lo quiebran al llenarlo,/lo hieren como el pan a ciertas bocas».

B. Traven en México. Sanciprián, Nancy. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

Mediante una profunda inmersión en el universo narrativo de B. Traven, Nancy Sanciprián nos explica la obra de quien fue capaz de combatir y luchar contra las injusticias, mostrando en su apasionante obra novelística la situación social y económica y las transformaciones culturales de la sociedad actual mexicana.

La autora del presente estudio analiza cada una de las novelas de Traven, agrupándolas en secciones, según su desarrollo temático. El primero es el de los viajeros sin tierra; el segundo, el encuentro con la tierra nueva (México); el tercero, la defensa de la naturaleza amenazada; y el cuarto, la tensión entre el mundo indígena y el mundo civilizado.

A partir de la figura del viajero que se adentra gradualmente en la circunstancia nacional, encontrando en ello motivos para animar su producción literaria, Travens avanza en el conocimiento de la gente y su voz adquiere la fuerza de un testimonio que llega con toda su vigencia.

La autora destaca, entre otras cosas, el hecho de que la obra literaria de Traven se constituya en una revisión crítica de la cultura occidental, que le permite desarrollar la idea de que la realidad social del mundo actual se basa en la inevitable tensión y la diversidad de culturas que se yuxtaponen. Del mismo modo subraya el hecho de que mediante el recuento de la vida indígena y su relación con el medio ambiente, Traven pueda dar cuenta de la complejidad del mundo actual.

Consuelo Triviño



Los libros en Europa

Michel Foucault. Didier Eribon. Traducción de Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 1992, 499 páginas

Es conjetural el número de lectores que tiene/tendrá la obra de Foucault (1926-1984), obra laboriosa y erudita, pero llena de información inerte y de difícil trámite. En cualquier caso, sus aportes a la historia de algunas ciencias y a la epistemología de la historia ahí están, insoslayables. Malamente se lo asoció al estructuralismo, cuando, en verdad, Focault fue un neopositivista que se ocupó en estudiar de qué se habló en cada momento de la historia, para construir, con ese discurso dominante, la *epistemé* de cada época.

En ese orden, su aporte es fundamental, pues sólo nos queda del pasado un *corpus* de discursos, de cosas dichas y calladas. En otro sentido, su consideración de las épocas históricas como sistemas cerrados y estancos, anula la idea de proceso, que es propia de la historia misma. Como dijo Sartre, su amigo y contrincante, Foucault quiso hacer una arqueología del pasado y sólo alcanzó a realizar una geología.

Eribon ha reunido una cantidad abrumadora de noticias sobre Foucault y ha hecho esta biografía puntual, donde podemos examinar la vida profesional, la génesis de la obra, las polémicas textuales y la cotidianidad privada del escritor. Quizá quepa reprochar a Eribon su exceso de simpatía personal, producida por la proximidad con el biografiado, y una insistencia en detalles funcionariales que no parecen indispensables. Pero la tarea

es muy seria y prolija, de modo que el lector puede hacerse cargo de los días y los trabajos del sabio francés.

Así podemos examinar sus orígenes familiares y religiosos, para asistir a su posterior conversión al marxismo y su alejamiento del PC, a partir de lo cual se suceden diversas matizaciones políticas: golismo, izquierdismo independiente, simpatía crítica con la revolución de Jomeini. También recibimos información sobre la vida corporal de Foucault: su homosexualidad, sus enamoramientos, su sadomasoquismo, su afición a las drogas, su final bajo los efectos del SIDA. Como síntesis, esa perpetua preocupación fucoltiana por las relaciones entre el cuerpo y la moral, que lo llevó a estudiar diversos fenómenos de castigo social: la locura, el delito, la sexualidad y la enfermedad. Foucault fue un antropólogo del deseo y del dolor, un meditador de la condición humana como deseante y, en consecuencia, histórica, pero también dominante, es decir constructora de una historia que es señorío y liberación, juego incesante de escondites entre el amo y el esclavo.

Metrópolis. Las grandes ciudades del mundo. Emrys Jones. Traducción de Juan García-Morán Escobedo, Alianza, Madrid, 1992, 331 páginas

Civilización viene de ciudad y la ciudad es la forma distintiva de toda organización civilizada. Agrupar gente y proveer a su convivencia han sido los dos grandes desafíos urbanos. El autor examina una serie de modelos ciudadanos que han dado respuesta a estas cuestiones, desde la ciudad antigua hasta la ciudad industrial, pasando por las urbes cortesanas y estamentales de la Edad Media y los absolutismos.

La materia atañe a diversas disciplinas: el urbanismo, la arquitectura, la demografía. Abarcándolas, la teoría política, pues política viene de *polis*. Según sostiene Fernand Braudel, la historia misma es historia ciudadana, historia urbana. El campo no tiene historia, sino cultura, y si la tiene es por reflejo o dominación de la ciudad.

Varios estudiosos antes que Jones (y examinados por éste) se han dedicado a estudiar el fenómeno urbano: Mumford, Hall, Chueca Goitia, entre tantos. Ahora, la cuestión parece desplazada hacia el problema de la megalópolis, o sea la ciudad que reúne a varias ciudades, creando un espacio urbano continuo que domina el paisaje de ciertos países, como el Japón y las pequeñas naciones del norte de Europa. Hay megalópolis en el mundo desarrollado pero también en el mundo emergente, como São Paulo, México DF o Hong Kong. La solución a los problemas urbanos, concluye Jones, no es nunca definitiva, pues la ciudad es, en grado agudo de máximo contraste, un espejo de las virtudes y taras de una sociedad.

Historia social y económica de Europa en el siglo XX. Gerold Ambrosius y William Hubbard. Traducción de Jesús Alborés Rey, Alianza, Madrid, 1992, 411 páginas

La historia de nuestro siglo ha sido y será contada/recontada innúmeras veces. De momento, dada la cercanía de las fechas y los eventos, los enfoques suelen ser filosóficos o francamente ideológicos. Es nuestro siglo, nos gusta y nos duele más que ninguno.

Los autores han tomado la dirección opuesta. Ofrecen su manual introductorio como un intento de contabilizar cuantitativamente la historia económica y social de la Europa occidental, haciendo cortes longitudinales que atraviesan el siglo y generalizan los resultados, aun a sabiendas de que las distancias y peculiaridades que separan los desarrollos de cada país son notables.

Los incisos tratados arrancan de la demografía global europea para recalar luego en el estudio (cambio y continuidad) de las estructuras sociales y económicas, con pormenores sobre la política social, la inversión de la riqueza en consumo y capitalización, las direcciones de la política económica (liberalismo, intervencionismo, imperialismo), haciéndose especial hincapié en las inflexiones que provocan las dos guerras mundiales.

Apertura de caminos para una historia objetiva, introducción didáctica a una materia necesariamente precisa y escueta, este libro puede ser también consultado por el profano que intente recoger noticias decantadas sobre el mundo actual.

Ensayo sobre Cioran. Fernando Savater. Espasa-Calpe, Madrid, 1992, 186 páginas

Hacia 1973, Fernando Savater intentaba doctorarse de filósofo con una tesis sobre Emile Cioran. Las dificulta-

des para lograrlo integran la pequeña historia de la censura cultural a fines del franquismo. Releer este libro, obra de la «incorregible juventud» (sic su autor), obliga a situarlo al comienzo de la nutrida carrera de Savater. Puede decirse que, junto a su trabajo sobre Nietzsche, es el par de espejos en que se mira el debutante.

Savater no hizo solamente una descripción del pensamiento de Cioran, entonces ignorado en nuestra lengua, sino que se miró en su ejemplo y diseñó su crítica. De algún modo, su carrera posterior está contenida en este libro.

En efecto, Cioran es un enemigo de la filosofía institucional, un enemigo del ser y un enemigo de la metafísica. Pero es, al mismo tiempo, un filósofo (alguien que ama saber), un afirmador del ser del lenguaje (pues lo trata con esencial rigor) y un embelesado merodeador del vacío, que es la categoría metafísica por excelencia. En Oriente, el vacío es sagrado y una ética del vaciamiento conecta al hombre con su propia sacralidad. En Occidente, el vacío es la nada, un espacio donde, efectivamente, no hay nada, y que está vedado tanto a la razón como a la sinrazón.

Estas aporías están bien vistas por Savater y serían poco si fueran sólo unas observaciones sobre Cioran. Pero son, mucho más allá, un ejercicio de acercamiento y distanciamiento respecto al escepticismo radical. Nada de lo que sabemos es verdad, pero lo sabemos, es la paradoja del escéptico. Al menos esto es lo que logramos conocer, siempre a la espera de que los cimientos de nuestros discursos sean cuestionados por el mismo discurso. Lo que ahora denominamos, por abuso jergal, desconstrucción.

Cioran rechaza el mundo y Savater ha venido a afirmarlo, por vía del hedonismo. En Cioran hay la nostalgia del retiro místico (se nota cuando habla de «los hombres», como si él no lo fuera). En Savater, proclamación de la sacralidad de la vida, de la finitud que va del nacimiento a la muerte, y un intento de pensarla en los límites de la razón, aunque sea una razón convulsa, deseante y corporal. Por fin ¿es posible negar la dignidad de la vida sin suicidarse? ¿No es sobrevivir, una actitud ética afirmativa? ¿No es vivir, una afirmación de la bondad de la vida, de la «buena vida»?

A estas confirmaciones mundanas, Savater añade otra, la de escribir. No se puede ser escéptico radical y dedicarse a la escritura. Escribir es un acto de fe en la palabra, en la propia y en la ajena, ya que todo lenguaje nos viene de los otros y se dispara hacia los otros, aunque no llegue a ellos.

En esta encrucijada también hay una sutura que se desgarra entre el maestro y el discípulo. El otro existe en el confín de mí mismo, es el postulado ético fundamental de Savater: debo amarlo como a mí mismo, por lo que he de amarme antes y querer para el otro lo que me parece bueno para mí. En cambio, en Cioran el otro no existe: el pensador es un ocioso aristocrático que contempla el desierto del mundo con cierta amarga alegría. Es un solipsista de la pereza, un resignado a la gozosa soledad del incrédulo. Tal vez, una vuelta de tuerca le haga ver, en el páramo universal, la sombra de algún redentor. Cioran salva a Cioran, quizá bajo las especies de un Otro condigno de él.

Es de agradecer todo escepticismo laico en medio de un mundo que, habiendo perdido el fundamento, a veces, por parte de autorizadas voces, clama por la resurrección de Dios y el retorno del Padre. No obstante, todo pensamiento hondamente secular ha de advertir sus propios límites y paradojas, so peligro de sacralizarse a sí mismo. Es la temprana advertencia que leemos en estas páginas del joven Savater motivadas por el viejo Cioran.

Saber morir. Javier Sádaba. Libertarias, Madrid, 1991, 183 páginas

La muerte acaba con la vida, elimina sus posibilidades, plantea el sentido de la vida o su sinsentido, hace posible la conciencia humana de la mortalidad, plantea lo religioso del hombre, tiene que ver con la eutanasia y el aborto. Pareciera que nada hay tan obvio en la vida como la muerte y que nada existe tan obviamente filosófico como ella. Ella, la muerte, quiero decir.

Javier Sádaba, tras haber agotado ocho ediciones de *Saber vivir*, escribe su contrafaz, o, quizá, su continuación, el libro que se comenta en estas líneas. Haciéndose cargo de la obviedad del asunto, mantiene una sostenida línea de simétrica obviedad a lo largo de todo el texto. Vayan algunos ejemplos colecticios: «Una ética que se pregunta por los bienes y deberes del ser humano, ha de llegar a un punto en el que se plantee el sentido de la vida toda»... «Un tratado sobre la muerte puede

considerar la muerte dentro de un contexto muy amplio. Tan amplio que la muerte se contemple como un suceso a interpretar dentro de la escala de los seres que componen el universo»... «La muerte en el primitivo y la muerte en una sociedad como la actual son dos conceptos distintos»... «Todo lo más que puede hacerse es ponerse en la vía de la verdad y de la universalidad. Tarea ardua, sin duda».

Podríamos plantearnos, a partir de lo que el libro sugiere, el valor epistemológico de la obviedad, de la *doxa*. Un filósofo que se basa en ella escribirá siempre, rigurosamente, lo que ya está escrito, dirá lo que ya se ha dicho. Será el suyo un discurso re-dicho. Un trabajo como el de Sádaba resulta, entonces, paradigmático.

¿Hemos llegado a una época de la dicción total? ¿Seremos héroes y víctimas de la posmodernidad, es decir, del decir posterior a todo decir? Esperamos con ansiedad la tercera parte de lo que, obviamente, es una trilogía: *Saber redecir.*

Las raíces del cálculo infinitesimal en el siglo XVII. Pedro Miguel González Urbaneja. Alianza Madrid, 1992, 297 páginas

Un libro cuya mayor parte es complejamente técnica no ha de ser reseñado en esta sección de nuestra revista. Pero hay otra porción de sus páginas que puede interesar al lector no especializado, que se encamine a leer textos de historia de la ciencia, historia —más general— de la cultura y esa olvidada y deliciosa rama de la épica clásica llamada metafísica.

El problema que examina Urbaneja es sencillo y arduo: cómo puede encarar una ciencia exacta (la matemática; antiguamente, la geometría) la medida de lo inconmesurable: lo infinitamente grande, lo infinitamente pequeño, la serie infinita de magnitudes discretas, la equivalencia de cantidades discretas que no pertenecen al mismo orden de objetos. Cuadrar un círculo, cubar una esfera.

Desde los griegos hasta el siglo XVII hay numerosos constructos que se orientan hacia esa zona paradójica del pensamiento racional que consiste en la familia de los objetos desmedidos, o sea carentes de *ratio*, de canon. Urbaneja nos diseña su desfile preciso y hasta diríamos que didáctico.

Hay, además, asuntos laterales que también merecen su atención: cómo se inserta la matemática del barroco (Vieta, Leibniz, Newton, etc.) en el conjunto cultural de la época, cuáles son sus vínculos con el pensamiento metafísico contemporáneo, cómo influyen en la conducta de los matemáticos las fundaciones de sabios y académicos, cómo se articula la originaria «divulgación científica», cómo se aplican estos conocimientos a las artes técnicas.

Quien sepa de matemáticas, leerá con lápiz y papel, de modo que se pueden corroborar los casos. Quien no sepa tanto, podrá hacer una deleitosa excursión al reino de la paradoja, donde se conservan los antídotos de la ciencia contra el dogma.

Literatura catalana dels anys vuitanta. Alex Broch. Edicions 62, Barcelona, 1991, 236 páginas

Como segunda parte de una serie iniciada con *Literatura catalana dels anys setanta* (1980), el autor ofrece un panorama sistematizado y analítico de las letras en catalán producidas en el curso de diez años. Se concentra en la narrativa, dejando de lado la poesía y la crítica, que sí figuraban en el volumen anterior, y haciendo algunos comentarios sobre el mundo editorial y la traducción.

Para explicar las tendencias que rigen la narrativa catalana de los ochenta, Broch describe algunas tradiciones y se remonta a la posguerra, con sus efectos traumáticos, tanto en el plano español como en el catalán. Luego, con carácter descriptivo, utilizando metáforas de la geografía, se interna en campos puntuales, como la novela histórica, la novela negra, la literatura juvenil y los textos autobiográficos y memorialísticos.

A pesar de sus estrechos límites materiales, el libro es, por su aparato de lecturas exhaustivas, un examen erudito de la producción abordada, que puede servir de catrasto y catálogo, es decir de punto de partida para trabajos bien sea más monográficos, bien sea más enciclopédicos. El lector puede encontrar y situar rápidamente a todos los autores y todas las obras del caso, con pistas críticas y enfoques de lectura, entre formalizantes y sociológicos, que lo auxilian para la pronta ubicación de los materiales buscados.

Teoría crítica y Estado social. Neokantismo y socialdemocracia en Habermas. Ferrán Requejo Coll. Prólogo de Eugenio Trías, Anthropos, Barcelona, 1991, 206 páginas

La obra de Habermas es suficientemente voluminosa (y, a menudo, farragosa) como para aceptar su división en etapas y un estudio de fuentes. Sus invocaciones tópicas —Hegel, Marx, la Escuela de Frankfurt— no excluyen que su madurez tenga otras connotaciones filosóficas: el socialismo democrático de la Segunda Internacional, Bernstein y Kautsky, el neokantismo que ve en todo hombre en fin en sí mismo para los demás hombres y de ahí arranca para la construcción de una humanidad fraterna y racional.

Otras actitudes de Habermas son más corrientes y lo sitúan en la epistemología de las ciencias sociales: su crítica al positivismo y su teoría del conocimiento como una libre composición de intereses en una comunidad cuya utopía es la eliminación de las opacidades (el «mundo de la vida») y el logro de una transparencia total en las relaciones humanas (o inhumanas, en su caso, o superhumanas).

De esto se ocupa Requejo en su informado libro, que tiende, más que a exponer a Habermas, a colocarlo en la trama de los pensamientos socialistas contemporáneos, por no apelar a la aguda e irónica formulación de Raymond Aron: los marxismos imaginarios.

Eugenio Trías no pierde la ocasión de mostrar cómo el gobierno socialista ha servido un Habermas descafeinado y cómo, en definitiva, España sigue siendo idéntica en sí misma, impermeable a la Ilustración, acrítica y jerárquica. Esto es duro y se agradece la dureza del «pensamiento fuerte». Pero es también ahistórico y la celestial distancia del filósofo ya no es tan de agradecer.

Cambio social y cultura política. Óscar W. Gabriel. Traducción de Jorge Seña, Gedisa, Barcelona, 1990, 199 páginas

El caso alemán ha sido siempre una preocupación especial de los historiadores y Gabriel contribuye a formularlo en estos términos: cómo pude explicarse que un país de altísimo desarrollo social y económico (bien que relativamente tardío, no anterior a 1870) haya asistido a una evolución política marcadamente inestable, sobre todo en el renglón democrático.

Desde la posguerra (1945) el sistema democrático parece afianzado en Alemania (primero en la Occidental, luego en la unificada) y Gabriel estudia el fenómeno a la luz de las coordenadas de la llamada «sociedad posindustrial», con la dominante del sector terciario, el predominio absoluto de lo urbano sobre lo rural y la escasa participación ciudadana en las decisiones de política general.

El creciente desinterés de los jóvenes por la afiliación política y las crisis cíclicas de la economía no parecen haber debilitado la robustez del sistema democrático alemán. Por el contrario, el panorama se ha enriquecido por la aparición del movimiento de los *verdes*. La teoría de la «democracia veleta» (Alemania sólo es democrática en la prosperidad) se ve desmentida por los hechos.

Este libro fue escrito antes de la caída del muro berlinés y de la unificación alemana. No había aún problemas graves de inmigración y violencia xenófoba. Con todo, vale la pena recorrerlo en busca de algunas claves que permiten observar y razonar la agitada vida política de los alemanes modernos.

La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética. Chantal Maillard. Anthropos, Barcelona, 1992, 190 páginas

Examinando la obra de María Zambrano, la poeta y ensayista Maillard intenta categorizar la razón poética como una vía y una práctica de acceso al saber. Otra apoyatura importante es la de Heidegger y su concepto de lo «abierto», que quizá sea de raigambre romántica y se refiera a la infinita apertura del lenguaje hacia lo que hoy llamamos cadena significante.

Maillard enfatiza el carácter visual (visionario, tal vez) de la razón poética, que torna visible lo invisible y que ilumina las cosas en la noche del mundo, revelando la esencia humana a través de una calidad musical y universal de la palabra, que es la poesía.

La razón poética no es la razón de los racionalistas, una luz fija que aparece en el cielo y en el corazón del hombre. Es, por contra, una luz intermitente, que tiene momentos de iluminación enceguecedora y noches oscuras del alma que espera la aurora, madre de las distinciones y las identidades. Tampoco se trata de un pensamiento sistemático, sino de una suerte de «pensamiento

pródigo» que afecta la forma del fluyente río heracliteano. Algo que se derrama y que no cesa de moverse, lo más parecido a eso que suponemos sea la vida.

En este vitalismo tan moderno y tan inmemorial, que viene de nuestros contemporáneos los presocráticos, enraiza lo que Zambrano y Maillard han elaborado como respuesta a las limitaciones y perplejidades del racionalismo. Dar cuerpo a la razón es darle historia o darle vibración poética. En un caso, la historia siembra generaciones y cadáveres. En el otro, danza como el demiurgo nietzscheano, dejando signos seguros y pasajeros, mientras los hombres suben de la vega a la cima.

El sujeto europeo. Josefina Casado y Pinar Agudíez (comp.). Editorial Pablo Iglesias, Madrid, 1991, 87 páginas

Un brillante elenco de pensadores se reúnen para repensar la identidad y la calidad de un posible sujeto europeo actual, presentados por Jorge Semprún. Emmanuel Lévinas reproduce su meditación acerca del otro y su función en nuestra vida, para obtener una fórmula de la libertad basada en la piedad hacia el prójimo. Alain Touraine enfatiza el carácter plural y mestizo de la cultura europea, que la define por sus límites imprecisos, siempre abiertos a nuevas aportaciones.

El centro del volumen son los artículos de Gianni Vattimo y Luc Ferry acerca del sujeto en la filosofía actual. Se trata de la crisis posmoderna: las cosas se convierten en entes y el ser desaparece, poniendo en entredicho tanto su realidad como la del sujeto que las conoce y manipula. Un sujeto que ya no es el esquema de voluntad consciente del racionalismo, sino una genealogía a la manera de Nietzsche y Freud: alguien que viene de una historia que no conoce y que siempre es otra cosa de lo que parece. Un sujeto en estado de sospecha.

Gilles Lipovetzky y Michel Mafesoli completan la entrega con un par de disertaciones sociológicas acerca de la identidad en la sociedad posindustrial: por un lado, un extremo individualismo y, por otro, la masificación de todos los canales de comunicación, tensiones que generan una suerte de identidad esquizofrénica, característica del hombre contemporáneo.

Sin pretender agotar el asunto, el volumen, por el nivel de sus participantes y por la diversidad de enfoques escogidos, es una valiosa referencia para quienes se inquieten por conocer la deriva actual de ese extraño animal dotado de subjetividad y que suele denominarse hombre.

Tuercas y tornillos. Una introducción a los conceptos básicos de las ciencias sociales. Jon Elster. Traducción de Antonio Bonanno, Gedisa, Barcelona, 1990, 178 páginas

La caída de los «grandes relatos» en la historia y la sociología ha reabierto la actualidad de los estudios de campo y las distintas vertientes del empirismo. Elster se apunta a una de estas direcciones, encarando la consideración de la sociedad como un mecanismo cuyas piezas hay que desmontar y estudiar por separado. De ahí la denominación de tuercas y tornillos, a la cual podría añadirse otra porción de analogías: flejes, ruedas dentadas, clavos, etc.

El acto fundamental de la vida en sociedad es, para Elster, el debate entre el deseo y la oportunidad. Es un proceso de racionalización, en que el sujeto ha de convertir su deseo en algo objetivo y considerar, con parigual objetividad, las posibilidades de realización que le brinda la oportunidad social.

Es claro que en la sociedad no todo es racional, ni siquiera racionalizable. La posibilidad del cambio, que involucra una sustitución de valores, interesa a la esfera de la ética y pertenece, entonces, al mundo de las preferencias, que es irracional, o que sólo posee una racionalidad inmanente para quien sea.

La sociedad de Elster es una especie de asociación de tipo comunitario y comercial, donde existen normas pero donde hay la posibilidad de negociar su reforma o desplazamiento por otras normas. Toda acción es interacción y toda decisión es una codecisión. De ahí su carácter infaliblemente social, aunque la raíz del acto sea individual.

Más allá de su proyecto, Elster se adscribe a una visión global de la sociedad, basada en la libre discusión de los problemas, la iniciativa individual y la busca de consenso.

¿Ocio o placer? Suicidio de la burguesía y agonía del proletariado. Víctor Alba. Planeta, Barcelona, 1991, 283 páginas

El cálculo de probabilidades teñido de lirismo que suele ser la profecía, da lugar a luminosas ciudades ideales donde los hombres no tendrán ni nuestros problemas ni los suyos, o a catastróficas cosechas de ruinas, humedecidas de sangre y hundidas en una final tiniebla.

Víctor Alba, invocando a Tocqueville, prefiere tirar por el medio y ver el mundo que se avecina con «sombrío optimismo». Finalmente, la historia es un viaje que, como el del buque fantasma, nunca arriba el puerto final, sino que se desplaza entre brumas.

Las contradicciones clásicas de la sociedad capitalista —burguesía y proletariado, campo y ciudad, arte y técnica, autoridad y libertad, etc.— van quedando desfasadas y diluidas en la sociedad posindustrial, lo cual resuelve algunos problemas tradicionales y crea el mayor de los problemas epistemológicos: la perplejidad. Hay una razón perpleja, hija del relativismo y del escepticismo, que atiende con solicitud a esta situación, pero no todo el mundo se resigna a carecer de verdades, de fortaleza, de seguridad y, finalmente, de una «realidad real», que sea lo real de lo Real.

La economía de mercado, la robotización de la industria, la política del espectáculo, la tecnificación y desruralización del campo, el corporativismo de los sindicatos obreros, la contaminación y un largo etcétera nutren el catastro de asuntos que Alba aborda en su libro, con prosa ágil de periodista e información que excede, felizmente, la habitual en la citada profesión. Para explorar el futuro, obviamente, no podemos pensar «al día». Y esa dualidad está bien perfilada en las páginas de este libro.

Nuovo Mondo. Gli spagnoli 1493-1609. Aldo Albonico y Giuseppe Bellini (eds.). Giulio Einaudi Editore, Torino, 1992, 948 páginas

Bajo la dirección de Paolo Collo y Pier Luigi Crovetto, la casa Einaudi está publicando la serie *Nuovo Mondo*, dedicada a recopilar selecciones de documentos sobre la historia del descubrimiento y el primer siglo de la conquista de América. Hay un volumen dedicado a los ingleses, otro a los italianos y éste que se comenta, a los españoles.

Los antólogos han escogido unos textos de distinto registro para ilustrar cómo se pensó y se imaginó la aparición del Nuevo Mundo en la mentalidad de la Europa ecuménica del Renacimiento: crónicas de Indias, historias, informes, rendiciones de cuentas, descripciones científicas a los geógrafos y naturalistas. La panoplia de textos seleccionados permite atisbar el complejo mundo de la literatura indiana, al tiempo que acopiar rápidas informaciones acerca de los autores y las circunstancias en que fueron producidos los textos.

En cuanto a la distribución del material, se ha hecho por áreas geográficas, según las direcciones de viajes y conquistas. En una sección apendicular se recogen algunos pasajes de la legislación de Indias y discursos acerca de la evangelización de los indios, con los problemas jurídicos y teológicos que suscitó en su momento.

La miscelánea es muy útil para quienes, en lengua italiana, quieran aproximarse a un tema de oceánica magnitud bibliográfica. Colabora al buen uso del volumen su esmeradísima presentación tipográfica y su calidad gráfica.

La confesión y el perdón. Jean Delumeau. Traducción de Mauro Armiño, Alianza, Madrid, 1992, 150 páginas

Recorriendo una generosa cantidad de manuales con instrucciones para los confesores católicos, Delumeau traza una historia del sacramento de la confesión, una de las actividades moral y psicológicamente más importantes y hábiles de la Iglesia. En efecto, la confesión, así concebida, se integra con la cultura individual propia de la modernidad, la que va del Primer Renacimiento hasta la Ilustración: es el examen que cada cual hace de su vida a partir del modelo y de la escucha que le propone el confesor. Terminado el sacramento, el sujeto confesante se descarga de su historia y puede continuar su camino de perfección.

Algunos temas peculiares a estos ejercicios de psicoanálisis *avant la lettre* atraen la atención del lector actual. Uno es la cuestión de si hay pecados imperdonables, o sea condenas en vida, o si el infinito amor de Dios por sus criaturas llega a la absolución universal, si media el condigno autocastigo y el mejoramiento ético del creyente. Otro asunto cardinal es si el perdón llega porque hay temor de Dios, o sea amor al Creador, o mero temor al castigo, o sea contabilidad moral. Lo mismo puede decirse de la vida posterior a la absolu-

ción: ¿basta el arrepentimiento o debe mediar un mejoramiento decisivo en la existencia de la conducta?

La Iglesia católica ha concedido a esta práctica mayor importancia que otras religiones. La vida social es una trama de deudas y créditos, o sea de culpas y recompensas. El crear la figura del acreedor universal, el sacerdote que escucha y absuelve en nombre de la Ley, es un nudo fortísimo de socialidad. No escapa a la astucia social de la Iglesia este detalle, y de ahí la importancia política y cultural de las confesiones. Han servido de modelo a toda una literatura, desde San Agustín hasta Rousseau y Wackenröder. Seguimos viviendo de ella: todo el autoconocimiento humano consiste en la capacidad de contarnos nuestra propia historia, nuestra propia vida, supuesto que sea nuestra y que la hayamos vivido.

Schubert. Bernhard Paumgartner. Traducción de Belén Blas Álvarez, Alianza, Madrid, 1992, 225 páginas

La figura de Schubert se presta a la biografía novelada, a sus encantos y excesos: era pequeño, un poco chepa, se enamoró de adolescente de una muchacha que no le correspondió, luego permaneció en la lejanía célibe del artista, acaso murió de una sífilis contraída en alguna visita higiénica, valga la paradoja. Era joven y talentoso, podía medirse con Beethoven sin rubor ni temeridad, sentía como un romántico y pensaba como un racionalista, nos dejó una de las obras más señeras de la música europea del XIX.

Paumgartner ha rechazado estas tentaciones y nos propone una biografía curricular del músico austríaco, situado en el período de la vida cultural germánica conocido como *Vormarz:* el tiempo que va desde la Restauración a la revolución liberal de 1830. Así podemos saber de su formación y sus antecedentes, de su desarrollo como creador, siguiendo sus huellas a través de sus obras, sus desplazamientos y sus actuaciones. Es curioso ver que sus distintos momentos vitales se corresponden con preferencias genéricas. Por momentos, es un autor sinfónico, a veces se entrega al piano, otras a la canción, hay ráfagas de música vocal religiosa y alguna excursión —no demasiado memorable— al escenario.

La carrera «exterior» de Schubert ofrece escaso margen de anécdotas. Hizo la vida modesta y austera de un maestro de escuela, no tuvo grandes pasiones eróticas, no participó en intrigas, no dejó huecos misteriosos donde anidar novelerías, era comedido y hasta descuidado en su aspecto visible. Todo lo que hizo ocurrió en un universo interior, en el cual había cordilleras y jardines, desiertos y viajes siderales, recogimiento de sala solitaria y meditación cósmica. Un ejemplo, descolorido y luminoso, de la «vida de artista», si por tal se entiende una profesionalidad sacerdotal.

Quien quiera recorrer con minucia y sin fatigante prolijidad el trabajo schubertiano, hallará en este libro todos los elementos que permitan acompañar la audición de sus piezas mayores y menores. Schubert hizo una obra. No un capítulo en la historia de la música, ni una propuesta de cataclismo en el gusto y el lenguaje, como Berlioz o Wagner. Fue el maestro de capilla de una catedral. Eso sí: la catedral era suya y sólo suya, y lo sigue siendo, con una generosa promesa de inmortalidad.

B. M.

Un Kama Sutra español. Luce López-Baralt. Ed. Siruela, Madrid, 1992

La portorriqueña Luce López-Baralt es bien conocida por el lector español gracias a sus libros sobre Juan de la Cruz y sus novedades de lecturas de la tradición arábigo-española. Recordemos algunos de sus documentados e inteligentes libros: *San Juan de la Cruz y el Islam, Huellas del Islam en la literatura española;* ha sido también editora de los *Sadilíes y alumbrados* de Miguel Asín Palacios y de la obra completa de San Juan de la Cruz.

El libro que ahora edita está llamado a ser consultado y citado, tanto por su rigurosidad como por la peculiaridad del tema que estudia, además de editar el famoso «Kamasutra» y traducir algunos textos árabes de la tradición erotológica.

El texto exhumado forma parte de un grueso manuscrito de tema muy diverso, que se halla en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, y era conocido por arabistas y eruditos del siglo XIX como Eduardo Saavedra, Pascual Gayangos, que poseyó el manuscrito, y, más mo-

dernamente, Jaime Olive Asín y Louis Cardaillac. Todos ellos pasaron por encima con pudor, desdén y otros tipos de sentimientos que carecían de la suficiente conciencia histórica para ver la importancia que tenía. Ha sido una portorriqueña precisamente la que restituye a la lengua y a la historia, este documento de indudable importancia. Al devolverlo a la lengua, su aportación pasa nuestras fronteras geográficas; en cuanto a la historia: es una devolución y una rectificación de nuestro pasado español. Que se haga por una hispanoamericana resulta aleccionador y, más allá del azar —que no lo hay— significativo.

Este texto pertenece a un morisco expulsado a Túnez en 1609, fecha en la cual ya andaba la primera parte de *El Quijote* zascandileando por nuestras tierras. Es un arte de amar, pero se salta nuestra tradición cristiana (la europea, no sólo la ibérica) al exaltar el placer masculino y femenino y relacionarlo con lo religioso sin que encuentre en ello contradicción. El morisco, expulsado de su patria, se encuentra escribiendo en español un libro en el cual cita a Lope de Vega para dar ejemplo de esto o aquello. Es un espíritu apátrida (su cultura tampoco es la tunecina) y nos da, pasados los siglos, un ejemplo impresionante de amor, no a los límites estrechos de unas fronteras, sino lo que me parece superior, a una lengua y, como se ve en su devoción por Lope, a ciertas expresiones de su tradición literaria. López-Baralt señala que estamos «ante la tragedia sin solución de un hombre que nunca pudo poner en claro el conflicto interno de su identidad escindida».

El libro de la investigadora portorriqueña es algo más que la edición y comentario de este Kamasutra, es un estudio prolijo del erotismo en la cristiandad y en el mundo islámico, y de los libros de amor orientales. Que en 1609 se escribiera, en español (pero, ay, desde el exilio) este consejo, le hace a uno soñar: «Al tiempo de querer meter el miembro, refregarlo en los labios del vaso (vagina), porque se altere más él y ella, y diciendo biçmi ylahi (en el nombre de Dios), metello». Así sea.

Toledo. Siglos XII-XIII. Dirigido por Louis Cardaillac. Traducción de J. Luis Arántegui, Alianza, Madrid, 1992

Este volumen forma parte de una serie en la que se estudian grandes ciudades como centros de la cultura de su época. En Toledo, en el período estudiado, se reúnen árabes, judíos, castellanos, francos, mozárabes, una población heterogénea que comparte una ciudad marcada por el Islam, de casas apretadas y calles tortuosas en cuyas esquinas surgen iglesias coronadas por minaretes. Durante dos siglos, Toledo es una ciudad aparentemente contradictoria: a pesar de su carácter de avanzadilla de la Reconquista y de su permanente estado de guerra, en ella reina la tolerancia, conviven las tres religiones (judía, cristiana y musulmana) y florece la cultura.

Dirigido por Louis Cardaillac han colaborado en este volumen, Pilar León Tello, Mikel de Epalza, Gabriel Martínez Gros, María Jesús Rubiera y Julio Porres de Mateo.

Lisboa extramuros. 1415-1580. Dirigido por Michel Chandeigne. Traducción de Ana Torrent, Alianza, Madrid, 1992

La importancia de los navegantes portugueses en la historia de los siglos XV y XVI es absoluta. Durante cien años la política portuguesa fue la punta de lanza de toda la expansión europea. Desde Brasil a Japón, pasando por África y la India, los navegantes se diseminaron por todo el mundo acompañados por un ejército de misioneros, comerciantes y aventureros.

Las tres etapas de la expansión —navegación, descubrimiento y conquista— son abordadas por un equipo internacional de expertos, bajo la dirección de Michel Chandeigne: Luis de Alburquerque, Joâo Rocha Pinto, Eduardo Lourenço, Paul Teyssier y Amiral Teixeira da Mota, entre otros.

Tebas, 1250 a.C. Dirigido por Rose-Marie Jouret. Traducción de Mauro Armiño, Alianza, Madrid, 1992

Si la sombra de Ramsés II aún planea sobre Tebas es porque fue al mismo tiempo conquistador, administrador y constructor, pero también porque, desde hace más de 3.000 años, la historia de la humanidad no ha dejado de recorrer los caminos abiertos por él. Ramsés identificó Egipto con su persona y su persona con el Estado; Tebas representa el testimonio más brillante de la labor del gran faraón y una de las cumbres de la civilización egipcia.

Bajo la dirección de Rose-Marie Jouret han colaborado en este volumen, Nicolas Grimal, Jean-Pierre Corteggiani, Christian Delacampagne, Nabil Naoum, Hourig Sourouzian y Elisabeth David.



Recordando el pasado en el Acantilado Rojo y otros poemas. Su Dongpo. Traducidos del chino, presentados y anotados por Anne-Hélène Suárez. Ed. Hiperión, 1992

El poeta, pintor, calígrafo y hombre de Estado, Su Dongpo (Su Tong Po en otras transcripciones) también conocido por Su Che (1036-1101) es uno de los poetas más destacado de la dinastía Song. Su obra está comprendida en dos volúmenes titulados *Colección completa de Dongpo* y *El bosque de los pensamientos*. Tubo una vida con muchos altibajos que lo llevaron de estar protegido por tareas estatales a expatriado y sumido en la pobreza. Fue lector de la academia del Bosque de los Pinceles. En dos ocasiones perdió a sus esposas por fallecimientos, motivo de un bellísimo poema («Jiang Cheng Zi-Sueño»). En 1091 llegó a ser ministro de la Guerra, pero pocos años después le desterraron a una isla en el golfo de Tonking donde murió. Se interesó por el budismo Chan (Zen) y por el taoísmo, dejando una fuerte huella en sus poemas. Octavio Paz tradujo catorce poemas de Dongpo (*Versiones y diversiones*, 1974) y Marcela de Juan, seis, no todos de los mejores, en su *Antología de la poesía china* (1973). Las traducciones de Paz nos devuelven al gran poeta. Son realmente ejemplares. Tal vez sólo un gran poeta puede de verdad traducir a otro gran poeta, sobre todo si la labor se hace entre lenguas y momentos tan lejanos. Al leer esta estimable traducción de Anne-Hélène Suárez uno debe entrever en muchas ocasiones el poema. Creo que se atiene a una excesiva literalidad que, por otro lado, desde un punto de vista riguroso, es imposible. Yo creo que los traductores de poesía de lenguas tan lejanas a la nuestra, deberían colaborar con poetas de valía, como hacen muy a menudo en Francia, por ejemplo. No obstante, gracias a esta traducción contamos con —hasta donde sé— la colección más completa del poeta chino en nuestra lengua. Hay un poema de Dongpo de una rara modernidad. Vale la pena citarlo: «¿Quién dice que la pintura debe parecerse a la realidad?/ El que lo dice la mira con ojos sin entendimiento./ ¿Quién dice que el poema debe tener un tema?/ El que lo dice pierde la poesía del poema./ Pintura y poesía tienen el mismo fin:/ Frescura límpida, arte más allá del arte./ Los gorriones de Pien Luen pian en el papel,/ las flores de Chao Ch'ang palpitan y huelen,/ ¿Pero qué son al lado de estos rollos,/ Pensamientos-líneas, manchas-espíritus?/ ¡Quién hubiera pensado que un puntito rojo/ Provocaría el estallido de una primavera!» (traduc. O. Paz).

Presencias reales. George Steiner. Traducción de Juan Gabriel López, Editorial Destino, Barcelona, 1992

No sin cierto valor, George Steiner define su propósito nada más comenzar este libro; a saber: que, en última instancia, una comprensión coherente de la significación última del lenguaje ha de concluir con un supuesto metafísico, la presencia de Dios. Una presencia que nunca lo es del todo y que siempre está más allá de ese lenguaje, como bien enseñaron los cabalistas. Ese ser necesario es lo que Steiner llama una «presencia real», que es, desde un punto de vista de la investigación, una «posibilidad» que en la meditación de Steiner resulta ineludible. Ahora bien, ¿es necesaria para Steiner o para el propio discurso poético, musical, estético?

El espacio, pues, de discusión es para Steiner ese exceso de significado más allá del significante del cual ni la ciencia ni las disciplinas críticas pueden deducir valores de verdad. Steiner supone que hubo alguna vez una solución de continuidad entre el logos y el cosmos, confianza semántica rota por el escepticismo. Esa suposición es un lugar común en el romanticismo, sólo que tal vez sea más bien un espacio imaginario con capacidad para encarnar aquí y ahora antes que una explicación histórica o teológica. El significado último deja de ser tautológico y el contrato se rompe naciendo un tiempo que él llama *after-word*, post-palabra; un momento que no duda en fechar entre 1870 y 1930. Naturalmente, Steiner, hombre de una vasta cultura, no ignora que antes incluso de Aristóteles y de las discusiones del *Cratilo*, la meditación sobre el lenguaje, sobre «el nombre de la rosa», ha sido una sospecha y una preocupación poética y filosófica, pero señala que a partir de esas fechas, el pensamiento europeo pierde su inocencia clásica, porque la investigación y la desconfianza operan, no sobre un lenguaje textualizado sino sobre unidades aisladas, ahistóricas, asociales.

La crítica del lenguaje es la crítica de los dioses y de sus presencias tautológicas. La palabra última se desplaza del campo de la metafísica al de la historia y a la temporalidad menos trascendente. ¿Pero qué es lo que viene a interceder? Steiner no lo menciona o al menos no le presta la

suficiente atención, pero yo diría que le cuesta aceptar que el significado es mortal y que incluso el exceso propio de las obras de arte, al no poder deducirse de él una verdad universal, también lo es. Tal vez, en contra de lo que piensa Steiner, no haya una presencia real de fondo que sea garantía frente a la movilidad e incertidumbre de esas presencias que llamamos obras de arte. Steiner tiende a pensar que toda pregunta por la significación última de las artes es teológica, pero este pensamiento es una conclusión de la cual se ha expulsado a la filosofía y al diálogo: ¿qué podríamos decir si partimos de una lectura atea?

Tiendo a estar más de acuerdo con el pensamiento de Terry Eagleton, que Steiner cita, y para el cual el significado sería «una especie de parpadeo constante de la presencia y la ausencia. Leer un texto se parece más a seguir la pista de este parpadeo constante que a contar las cuentas de un collar. Hay también otro aspecto que contribuye a que nunca podamos cerrar del todo nuestros puños sobre el significado, el hecho de que el lenguaje sea un proceso temporal». Ahí está: esa presencia del tiempo dota a nuestras experiencias estéticas de una relatividad que, para un espíritu ahuecado por la ausencia de Dios, resulta difícil aceptar.

Averroes y el averroísmo. Ernest Renan. Traducción de Héctor Pacheco, Prólogo de Gabriel Albiac, Ed. Hiperión, 1992

Lo que atrae a Renan (1832-1892) de Averroes (1126-1198) y su tiempo es lo siguiente: «La vida de Averroes ocupa la duración entera del siglo XII y está ligada a todos los acontecimientos de esa época decisiva en la historia de la civilización musulmana. El siglo XII vio definitivamente fracasar la tentativa de los Abasidas de oriente y de los Omeyas de España para crear un desarrollo racional y científico. Cuando Averroes murió, en 1198, la filosofía árabe perdió a su último representante y el triunfo del Corán sobre el libre pensamiento quedó asegurado por al menos seiscientos años». Podríamos añadir que aún se sufren las consecuencias. Esta preocupación se explica muy bien comprendiendo la tradición intelectual de Renan, como lo hace Gabriel Albiac quien señala que «sus atributos son herederos de aquellos que adornaran al *philosophe* ilustrado: primacía de la intervención crítica en favor de la reforma moral de la sociedad y desplazamiento laico de los grandes ideales de la fe religiosa».

Este libro fue publicado en 1852 y revisado definitivamente en 1882. El pensamiento de Averroes fue malinterpretado, especialmente su comentario de Aristóteles, tanto por los musulmanes fanáticos como por los católicos escolásticos. Su desdén por los mitos y las concepciones arbitrarias fue entendida como menosprecio de la inmortalidad del alma y como exaltación de un conocimiento secular. Se convirtió así en un símbolo de la incredulidad humana para el dogmatismo de su tiempo. Por eso un espíritu abierto emprende la labor de restitución: «El juicio crítico —afirma Renan— excluye el juicio dogmático. ¿Quién sabe si la delicadeza de espíritu no consiste en abstenerse de concluir? Y nótese que aquí no hay indiferencia ni escepticismo sino crítica».

Robert Graves, Biografía 1895-1940. Richard P. Graves. Traducción y adaptación de Lucía Graves y Elena Lambea, Ed. Edhasa, Barcelona, 1992

Esta obra, como aclara Lucía Graves en una nota, «reúne las dos biografías escritas por Richard Perceval Graves. La primera, *The assault Heroic (1895-1926)*, abarca la infancia de Graves, su participación en la primera guerra mundial y su vida familiar en los años de la posguerra. La segunda, *The Years with Laura (1926-1940)*, cubre los años de su asociación personal y literaria con la poetisa americana Laura Riding».

Ciertamente, la parte de su vida más estudiada fue la que menciona Lucía Graves, la de la compleja convivencia con la no menos compleja Laura Riding. De hecho, esta interesante biografía, muchas veces, es una biografía de la poetisa americana y nos deja, lamentablemente, a Graves en la sombra, escribiendo y leyendo en el cuarto de abajo sin que sepamos muy bien qué lee y apenas qué escribe o qué piensa. No es ésta una biografía ensayística, su autor está muy al tanto de los papeles familiares, pero no pocas veces se olvida que, por encima de la novela familiar, está el centro de la vida de un escritor, o dicho de otra forma, el motivo por el cual alguien escribe una biografía: su literatura.

Una visión panorámica de esta obra podría ser la siguiente: Robert Graves escribió toda su vida (salvo los poemas)

para ganarse la vida. Vivió una experiencia traumática —física y psíquicamente— en la primera guerra mundial, en la que participó. Tuvo un primer matrimonio, con cuatro hijos, que no duró mucho y del que no asumió la paternidad, salvo cierta ayuda económica. Tenía —en todo este período— tendencia a vivir en grupo, dos parejas, dos mujeres, una mujer y dos hombres; una búsqueda de un grupo cerrado donde poder fortalecerse y protegerse. Encuentra en Laura Riding a alguien que cree en él pero que cree, sobre todo, en ella misma. Una mujer diabólica, bastante insoportable, asexual e histérica, más temida que amada por los familiares y amigos de Graves. No obstante, Graves la defendió como a una verdadera diosa Blanca. Nuestro biógrafo no analiza el porqué de esa relación, ni entra en demasiados detalles, aunque tampoco nos priva de muchos datos. Sorprende la tenacidad de Graves, aislado en Mallorca, viviendo con una mujer que no es «su» mujer, con la que no tiene vida sexual pero que, evidentemente, no le impidió escribir algunas de sus buenas obras, entre ellas la conocida *Yo, Claudio,* poco valorada por Riding.

Nuestro biógrafo, que puede dedicar varias páginas a contarnos un litigio referente a la biblioteca en común que tenía la pareja Laura-Graves con su primera esposa y su amante (un poco mezquina, dicho sea de paso, porque no es realmente una biblioteca, sino muy pocos cientos de libros), no nos dice *qué lee* Graves, salvo en una o dos ocasiones, escuetas, en la que informa que anda leyendo a los historiadores latinos. Esto es un fallo dentro de esta, por otra parte, notable biografía. Graves está en Mallorca, donde vivió gran parte de su vida, pero no nos dice si aprende español o mallorquí, si tenía algún trato con literatos españoles, si alguna vez le interesó la historia y la literatura españolas, tampoco qué le interesaba del resto del mundo. Caramba, es demasiado. De pronto, Graves sube del sótano y tiene escrito *Yo, Claudio,* mientras que nos hemos enterado de todas las brujerías de una escritora menor que él. No es lógico. No digo que esa información esté mal, sino que desvirtúa la obra al no estar compensada con detalles sobre la formación intelectual de Graves, del que apenas sí nos enteramos que no acertó en ninguno de sus juicios sobre poesía del siglo XX (Eliot, Pound, etc.). Me pregunto cuál será la causa de estas significativas ausencias y una de las respuestas que encuentro es que se trata de la biografía escrita por un familiar perteneciente a una familia con una gran trama novelera. Richard Perceval Graves se ha sentado junto a la chimenea a mirar los viejos papeles de la familia y se ha olvidado de que los lectores de Graves, aparte de estar interesados en esos papeles, lo estamos en el escritor: pero no tanto en lo que dejó escrito —puesto que leemos una biografía—, sino en lo que no dijo: sus conversaciones, sus investigaciones, sus lecturas. Esperemos que en el largo período restante, si llega a estudiarlo, pueda subsanar estas lagunas que merman una obra, por lo demás, valiosa.

Un hombre no debe ser recordado. Juan Carlos Suñén. Ed. Visor, Madrid, 1992

Juan Carlos Suñén ha publicado otros poemarios: *Un ángel menos* (1989), *Por fortuna peores* (1991) y alguna que otra *plaquette.* Tal vez la actual poesía española pueda delimitarse entre la capitaneada por la editorial *Renacimiento,* realista, con tendencia al formalismo y a la nostalgia, y la que viene de José Ángel Valente, como presencia tutelar, marcada por la rigurosidad, la conciencia lúcida del lenguaje y una búsqueda: que el significante sea el depositario mayor de los significados, o dicho con otras palabras, desplazar la gravitación de la poesía más hacia la presencia que hacia el significado. Ambas tendencias están afectadas por peculiaridades y actitudes que rectifican y ratifican sus poéticas.

Pero toda obra que de verdad lo sea tiene características propias, aquello que la convierte en irreductibles a una tendencia, un modo o una moda. El libro de Suñén no participa de ninguna de estas tendencias, y no es necesario que así sea: tiene un aire épico, con recurrencias continuas a la retórica latina, tanto que en ocasiones nos parece que fuera alguna traducción no localizable. Es ya antiguo este modo de impostación. El mismo Brodsky lo emplea en algún poema suyo con notable resultado («A un amigo romano»), aunque sin llegar a convencer del todo. La clave está en cómo se haga: no se puede escribir con la retórica latina, y con los referentes latinos, como si viviéramos en la Roma de Catulo, al menos que medie la ironía. Suñén, en poemas elegantes y en ocasiones conseguidos, nos muestra un mundo que se pretende, quizá, símbolo del nuestro. El mismo autor nos alerta que «bajo el desfile debe poder adivinarse, lírica, la marea». Pero, quizás, en poesía no hay

desfile y la marea debe estar sobre la playa de cada página. No poesía de la evidencia pero sí evidencia de la poesía.

El amigo de las mujeres. Gustavo Martín Garzo. Ed. Caja España, Oviedo, 1992

Erotismo, humor, discurso fragmentario de una pasión amorosa que se expresa por acercamientos y vislumbres. Este libro de relatos de Gustavo Martín participa de una literatura que propone el fragmento como acercamiento o metáfora de la realidad: o una realidad metafórica como continua oscilación. Lo que vemos y sentimos no es menos real por fragmentario y quizás este tipo de narración lo expresa mejor que el discurso que trata de totalizar la experiencia.

Por otro lado, *El amigo de las mujeres* adopta la forma de un diario en el que se mezcla una película recién vista o una escena en el autobús. Siempre algo inacabado, como la pintura y la poesía japonesa, un gesto gratamente inconcluso el que más que lamentar se celebra esas imágenes huidizas. Además, Gustavo Martín se complace en la microindagación psicológica. Pequeños relatos de una sensibilidad fetichista, de un coleccionista de casos sueltos, un recolector de iconografías y escenas, íntimas y urbanas, reales o inventadas. No es que en este libro haya ruptura de los géneros, sino más bien, una apuesta por el relato mínimo en el que es un maestro Augusto Monterroso.

En textos de tanta economía, la distancia es corta, es decir que cualquier gesto se hace evidente. Es más fácil escribir una novela aceptable que un cuento aceptable, y más fácil esto último que un poema aceptable. ¿Por qué? Porque no hay forma de esconder los escombros, las piezas sueltas, porque es más difícil cantar sin orquesta. Bien, esta economía retórica sitúa estas prosas en un lugar arriesgado y poco frecuentado por los españoles, por eso es de lamentar que, a pesar del buen hacer literario que demuestra Gustavo Martín, cometa laísmos que una consulta al *Diccionario de dudas de la lengua española* de Manuel Seco o algún amigo andaluz hubieran solucionado en beneficio de su prosa.

J. M.

Libros de poesía

Cantos del Despotado de Moreas. Hugo Gutiérrez Vega. Editorial Verbum, Madrid, 1991, 37 páginas

El Imperio Bizantino, pese a discutir a veneno y puñal sobre el sexo de los ángeles, solía tener sorprendentes brotes de sinceridad: el Despotado fue uno. Territorio gobernado por un príncipe, el Despotado era una división gubernamental con más lazos culturales que políticos respecto a Bizancio, por lo que resultaba de hecho un estado independiente: el Déspota ejercía la suma del poder. Reproducción en apenas un siglo de la tortuosa historia bizantina, el Despotado Griego de Morea, cuya capital era Mistrás, fue fundado por Juan VI Cantacuceno para su hijo menor Manuel. Abarcaba todo el Peloponeso, Morea en denominación romana. Manuel Cantacuceno tuvo que luchar durante toda su vida para mantenerlo frente a las apetencias de Juan V Paleólogo. Tras su muerte, Teodoro Paleólogo, hijo de Juan, fue consagrado Déspota. Los sucesores de Teodoro se disputaron tan sangrientamente el poder que no pudieron frenar el avance turco: siete años después de la caída de Bizancio, Mehmed II conquistó Mistrás. El cortesanamente retorcido feudalismo oriental fue aniquilado por un Imperio Otomano unido por la pujanza de su expansión, la vieja historia del imperialismo.

Hugo Gutiérrez Vega ofrece en los *Cantos del Despotado de Moreas* una melancólica evocación de los instantes inmediatamente anteriores a la caída de Mistrás en manos turcas, ante los restos actuales de la pequeña ciudad agrícola de apenas 700 habitantes entre ruinas de murallas, iglesias corroídas, palacios hundidos y derrengadas obras públicas: «ciudad difunta», según el poeta, «ciu-

dad que me ha dejado/ el sabor de la muerte/ y la precaria certidumbre de la vida».

La poesía directa y sensitiva de Hugo Gutiérrez Vega consigue una honda reflexión sobre el fin del complicado mundo bizantino a partir de la cotidianidad «con una compansión iluminada» donde late, personalísimo, un eco de Cavafis despojado de la amarga ironía del alejandrino.

Dieciséis poemas que incluyen un arte poético donde pregunta «¿En dónde está el poema?/ ¿en las palabras/ o en lo que hay más allá?» Y que Gutiérrez Vega encuentra a cinco kilómetros de las ruinas de Esparta, a pie del monte Taigeto: «Pienso en ellos y sé que al evocarlos/ renace su memoria...» Tras veinte libros de poesía reunidos en 1987 con el título de *Las peregrinaciones del deseo*, este libro enriquece la obra de un poeta de quien Carlos Tirado Zabala ha dicho: «Las influencias más evidentes en la poesía de Gutiérrz Vega son los lugares y sus gentes». Un cronista sensible del asombroso espectáculo de la vida.

Poemas invisibles. Gastón Baquero. Editorial Verbum, Madrid, 1991, 61 páginas

Gastón Baquero, joven poeta de setenta y cinco años —Banes, Cuba, 1918— publica este pequeño libro con un dolorido gesto de sembrador. Lo dedica «A los poetas que llegan y seguirán llegando...» con generosa fe de que «...nada puede secar el árbol de la poesía». Pero desde su condición de exiliado desde hace muchos años: «Esta parva cosecha lleva el nombre de *Poemas invisibles* porque adivino para los que la componen el mismo destino limbal que tuvieron sus hermanos». Un poeta exiliado es, efectivamente, un poeta en el limbo. Se convierte en un poeta secreto tanto en su país de origen como en el que lo acoge, pues resulta marginado del tumulto cotidiano de la vida literaria de ambas naciones. En la suya, porque sólo santo presente causa devoción, como dice el refrán. Y en la ajena, porque sus modos literarios siempre sonarán a extranjerros. De manera que queda reducido a poeta joven: cada publicación se transforma en una reválida.

Gastón Baquero pertenece al grupo de la revista *Orígenes* (1944-1957) que fundara Lezama Lima y que dio finalmente nombre a toda una generación. Autor de una obra menos vasta que amorosamente destilada donde predomina la amplia respiración de un versículo de plástica flexibilidad sensitiva, explora la cordialidad, la melancolía o el placer de la cultura más imaginativa sin caer en el ditirambo enfático ni en la épica acorazada. Poeta de humanísimas resonancias, aun los temas más depresivos —por ejemplo, el poema «El Viajero» sobre la inutilidad aparente de estar en el mundo— se transforman en líricas ensoñaciones fraternales a las que en vez de dolorosas, conviene calificar con el más delicado adjetivo de dolidas.

Gastón Baquero es un hondo poeta americano injustamente desconocido e inexplicablemente postergado. Su condición de cubano exiliado lo margina del aplauso obediente de la cultura oficial de su país y de la celebración provinciana habitual en la crítica española.

Acaso lo más doloroso del exilio sea la situación de ser habitante de la tierra de nadie donde languidece el exiliado. Pero acaso también, la poesía no sea otra cosa que la forma externa del exilio en un mundo que se maneja con códigos de tarjetas que certifican la pertenencia a algún clientelismo.

Vidas ajenas. Rafael Inglada. Olifante, Ediciones de poesía, Zaragoza, 1991, 55 páginas

El soneto es más que una mera combinación estrófica obligada a un trovadoresco encadenamiento de rimas consonantes: propone un equilibrio entre concisión, profundidad y música característico de la buena poesía. Desde su invención atribuida al poeta siciliano Giácomo de Lentini que hacia 1233 segregó una estancia de la extensa y compleja canción provenzal, los profesores de preceptiva literaria han promulgado múltiples reglas en un intento de fijar la perfección expresiva del soneto. Pero los creadores se han encargado de abortar sus esfuerzos: cada soneto con felicidad expresiva ha generado nuevos modelos. Parecería, en realidad, que el soneto es una actitud ante el acto creador que hace patente la convencionalidad de la expresión poética para superarla mediante el suceso sorpresivo y esencial de la poesía. De ahí su continuada vigencia durante más de siete siglos como desafío creativo.

Vidas ajenas de Rafael Inglada contiene, fundamentalmente, una serie de sonetos de personalísima expresión

cuya característica sobresaliente es su aire de modernidad: aparentan la facilidad de lo espontáneo con un lenguaje coloquial y desenfadado, aunque un análisis más detenido revele su elegante precisión, su consciente delicadeza y su palpitante emotividad.

El tema unitario del libro es un diálogo con los diferentes yoes que conviven en el escritor, casi siempre enfrentados a la búsqueda entristecedora del amor total y definitivo, acaso tributo a su juventud todavía exultante. Pero acaso también esa misma juventud le otorgue la audacia de jugar con las convenciones del soneto, enfrentando rimas insólitas —te lo y cielo, por ejemplo— y sinuosos encabalgamientos de versos sensitivos y conversados que quiebran el ritmo de su habitual alejandrino o de sus menos frecuentes endecasílabos en grietas de tembloroso sentimiento intimista y melancólico.

Y una conclusión: Rafael Inglada, capaz de la generosidad de cuidar de la lírica ajena —ediciones de Cuadernos de María Eugenia, Plaza de la Marina, El Manatí Dorado— es uno de los conjurados de la poesía como expresión de lo vivido, el mañana de siempre tras escuelas y movimientos puramente estetizantes.

Días perdidos en los transportes públicos. Roger Wolfe. Premio Editorial Antrophos 1991, Editorial Antrophos, Barcelona, 1992, 75 páginas

Según los existencialistas existen hechos límite, momentos en que la vida se enfrenta a angustiosas encrucijadas decisivas: la muerte, el absurdo que emana del caos de la vida, el mismo mecanismo de tener que optar. Para unos, son hechos que parecen impugnar la libertad del hombre; según otros, la revelan. Las líneas iniciales de *El Mito de Sísifo* de Albert Camus son un ejemplo de la filosofía a partir de un hecho límite: «No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio, el suicidio». Desde un cierto punto de vista, suicidarse es una forma de libertad frente a lo ineluctable de la muerte. Sin embargo, otros señalan que el suicidio no es más que la apresurada confirmación del destino mortal del hombre.

Frente a estas brillantes aunque abrumadoras disquisiciones teóricas, están los que han comprendido que toda la vida, especialmente la cotidiana, es un puro hecho límite, un transcurrir por el filo de una navaja: entre la muerte y cada hombre apenas si hay un débil muro de piel sensible acechado por microbios, acero que se cansa y nuevo orden mundial liberal-darwinista. Roger Wolfe (Westerham, Condado de Kent, Inglaterra, 1962, aunque criado desde muy niño en Alicante) es uno de los que perciben la cotidianidad como un despiadado hecho límite. En *Días perdidos en los transportes públicos* hay un decantado lenguaje personal sumamente expresivo con influencias de Charles Bukovsky, a quien Roger Wolfe ha traducido, que se basa en la novela negra anglosajona antes que en la retórica convencionalmente poética y que lo inclina a huir de las grandes palabras rimbombantes con un suave humor agrio, de vuelta de todo, como si fuese un detective privado que cuenta sus casos por cicatrices. Pero su investigación es la de alguien que vislumbra el vértigo que subyace en lo cotidiano, mezcla de extrañeza asqueada y desgarramiento inmisericorde: «Lo peor de los momentos es a veces/ lo único que de verdad vale la pena/ recordar». Cronista de la vida común, encuentra la poesía entre diálogos chirriantes de vulgaridad, ante botellas de cerveza amontonadas, desde sexo provocativo que no merece consumarse, sobre el regreso reincidente a una misma mujer como lo único rescatable de un naufragio y tras el descubrimiento en medio de una empecinada resaca de «que el mundo/ bien merece/ otra mirada». Libro de una poesía original y rigurosa, su elaborada espontaneidad es todo un exigente manifiesto estético auténticamente joven, que ignora con despreciativa deliberación toda proclama de posmodernidad. La cultura que lo impregna no es erudita sino etílica, con rock duro y Dashiel Hammet compartiendo trabajos sin título universitario ni masters al mejor postor. Una auténtica poesía popular urbana, de pueblo ya sin impregnaciones rurales ni fe en la industria pesada. Un buen libro.

Setenta sonetos. Jerónimo García. Colección La Joven Poesía, Ediciones de la Diputación de Albacete, Albacete, 1991, 82 páginas

Las formas estróficas clásicas suelen prestarse a la superficialidad de lo decorativo: la retórica del piropo como descripción y la anécdota como una crónica del

sobreentendido. Se trata de un falso barroquismo que confunde el horror al vacío propio del vértigo del desencanto con la necesidad de ocupar los renglones de versos que componen la estrofa históricamente establecida. Más allá del ocasional ripio que promueve la regularidad métrica, provoca composiciones donde la expresión se vuelve adjetiva, esto es, elude el desafío de una profundidad constante a pesar de las reglas de la preceptiva. El resultado es un jardín de flores de plástico.

Setenta sonetos de Jerónimo García no elude estos riesgos del formalismo sino que los acentúa con la continuada creación de innecesarios y/o discutibles neologismos chirriantes: «Dame ese soplo aerífero, introverso,/ placible, fulgural y marcescente» o «...del pueblo de una aeróbata añagaza/ de umbrátil paz, de luz aldeaniega». La adjetivación sorprendente, que generalmente consiste en la recuperación modernizadora de una vieja acepción, se transforma en una abrumadora superficialidad cuando inventa palabras innecesarias.

Setenta sonetos está dividido en tres partes: Sonetos Impromptu, Sonetos Olvidados y Sonetos Mitológicos. La primera incluye treinta y dos invocaciones —sus títulos van precedidos por la preposición a: A las nubes, A la fe, A la esperanza— donde la algarabía inhóspita de los neologismos —«Sol albodáctilo, ubicuo, intáctil/ Sol calocéfalo, metalescente»— impide lograr el sentido celebratorio que se intenta. La segunda, que comprende sólo cuatro sonetos contiene el mejor soneto del libro, «Retrato», evocación contenidamente emocionada de una anciana manchega. Y la tercera parte, reúne treinta y cuatro anécdotas sobre parejas de la mitología griega que la concisión estricta de los sonetos torna generalmente abstrusas.

La edición, como todas las de la Diputación de Albacete, es de un cuidado buen gusto.

La tumba etrusca. José Carlos Llop. Premio Editorial Anthropos 1991, Editorial Anthropos, Barcelona, 1992, 63 páginas

Humano es el destino de muchas palabras. Nacen para asignar una nueva percepción de la realidad que el paso del tiempo socializa hasta que la literatura las ennoblece para luego comenzar la larga decadencia del desuso. Es el caso de melancolía. Del griego *melas*, melanos —negro— y *kholé* —bilis—, la bilis negra fue uno de los humores esenciales de la medicina hipocrática que incluso definía el temperamento, el esquema psicológico de ciertos individuos. Siglos después, la psiquiatría la definió como monomanía de afecciones morales graves y el romanticismo la divulgó como síntoma de exquisita sensibilidad. Ahora apenas si suele aparecer en el melodramatismo extemporáneo del bolero. Y sin embargo, hermosa palabra precisa para definir una «tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente», según la Real Academia, presente en la poesía de *La tumba etrusca* de José Carlos Llop, Palma de Mallorca, 1956.

Veintiún poemas que la melancolía ambienta al final de la *Belle Epoque* como un desolado desencuentro esencialmente lírico con alusiones a espías en blanco y negro, casamatas abandonadas, palacios corroídos al margen de la historia, el sepia de una postal de infancia recobrada, el arte como un museo poblado de fantasmas nobles. Con un lenguaje fuertemente evocador y rigurosamente preciso, José Carlos Llop edifica una acabada automarginación del presente para refugiarse en el primero de los varios sonados fracasos del siglo XX, que embellece la lejanía en el tiempo y dignifica la literatura escogida. Poesía de un deliberado tono menor, inventa tenues anécdotas simbólicas para explorar un mundo con la belleza ajada de un elitismo fatalmente derrotado: nunca se alcanza la felicidad porque siempre se llega tarde. No se refiere al clásico lamento por la fugacidad del tiempo, sino a la inquietante congoja de un tiempo detenido que se desmorona.

En la entrada bibliográfica de la tapa posterior se aclaran las significaciones del título relacionándolo con una metáfora sobre la poesía «casa de lenta construcción y destino eterno». Acaso, como toda metáfora, exceda a una sola definición. También la poesía puede ser un bello cementerio de ilusiones. O de desilusiones lánguidamente agonizantes.

Signos y segmentos (1971-1990). Jesús Fernández Palacios. Caja General de Ahorros de Granada, Granada, 1991, 88 páginas

Con un prólogo de Luis García Montero, codirector, con Antonio Muñoz Molina, de la Colección Literaria de

la Caja General de Ahorros de Granada, aparece esta antología seleccionada por el propio autor. Curiosamente, una de las siete páginas del prólogo está destinada a la exasperada autodefensa del prologuista del cargo de propugnar «mafias, empresas secretas, conspiraciones, estrategias del olvido o la alabanza», que se exculpa con la invocación de la «amistad poética que no tiene nada que ver con operaciones literarias ilegítimas». Y que entorpece con un problema gratuito y ajeno el acceso a la antología de Jesús Fernández Palacios que, como toda publicación de poesía, está destinada a justificarse por sí misma.

Si, como mantiene Borges, toda obra inventa sus predecesores, *Signos y segmentos* actualiza el redescubrimiento del postismo a principios de los setenta, sobre todo en la versión de Carlos Edmundo de Ory. Pero al mismo tiempo abre la incitación experimental de la poesía a la situación sociopolítica del momento: eran los tiempos en que el compromiso implicaba tanto la vida como la literatura.

Jesús Fernández Palacios retoma del postismo la yuxtaposición de metáforas poco convencionales mezcladas a quiebros en la construcción del verso y rupturas gramaticales que fragmentan el poema en explosiones emotivas. Su poesía es, según su propia y acertada definición, «...la presencia que tengo en ese mundo y la presencia que el mundo tiene en mí...» y que el prologuista caracteriza como «el mundo observado personalmente como monólogo exterior», título de uno de los poemas antologizados. Fernández Palacios tiene una relación con el mundo y con él mismo, esencialmente sentimental, donde el discurso es exclamación metafórica, gestos contradictorios, lenguaje cotidiano de gramática prelógica. En algunos poemas, la enumeración caótica resalta el vértigo de las percepciones de una sensibilidad vitalista a flor de piel.

Cuarenta y dos poemas pretenden resumir diecinueve años de continuada labor poética, desde el nostalgioso verso en la soledad extranjera —«...se habla español a tientas...»— hasta el verso del último poema —«mientras tanto tu risa con la mía/ será lo que suture las heridas»— de un poeta decididamente fraternal, cuya obra completa debería frecuentarse: toda antología se propone un banquete y resulta apenas un aperitivo.

Libro de Adán y Eva. Lorenzo Gomis. Endymión, Madrid, 1991, 60 páginas

En 1964 culminó la aceptación artística de la pintura *naïf* con una gran exposición en París promovida por Jean Cassou: el arte ingenuo —candorosa franqueza natural— era una genial posibilidad expresiva al margen de escuelas, manifiestos y comercio de inversionistas. Diferente del arte popular en la consciente individualidad de sus imágenes, resulta el último territorio de una creación sin reglas ni presupuestos estéticos, una manera personal y única de ver el mundo.

El libro de Adán y Eva de Lorenzo Gomis propone irónica y conscientemente una poesía *naïf:* alejandrinos en cuaderna vía donde la historia más elementalmente convencional se impregna de voluntarios anacronismos y tiernas caricaturas. Su dedicatoria es iluminadora: «Este libro está dedicado a:/ Gonzalo de Berceo y Juan Ruiz, colegas;/ Marianne Moore y Ted Hughes, donantes de versos;/ Mateo, Marcos, Lucas y Juan, evangelistas;/ Jesús Moya, editor;/ Adán, poeta y conserje;/ Rosario, mi Eva».

Bienhumorado y afectadamente primitivo, actualiza la creación judeocristiana del mundo con versos de suave ironía diríase que piadosa: «Nuestros primeros padres eran vegetarianos./ Les caían, redondos, los frutos en las manos./ Brillaban los naranjos, solares, valencianos,/ y más allá, en la niebla, lucían los manzanos».

Con anécdotas apócrifas de paso de comedia como en un distendido auto sacramental, Lorenzo Gomis reinventa la historia desde el punto de vista de la serpiente, otorga a Adán un oficio de agricultor que siente como menosprecio y castigo, cuenta las noches de Adán que se refugia en los sueños: «Vuelve al sueño, su patria, Adán, el ser humano».

Poesía consecuentemente retórica que se burla también de sí misma es, al propio tiempo, una agridulce reflexión esperpéntica sobre la mitología cristiana de Jesús como redentor de Adán, es decir, del hombre. Acaso, burla burlando, Lorenzo Gomis proponga una teología liberada del pecado por un regusto de acariciar despeinando las doctrinas que regresan de una niñez distraída. Al fin y al cabo, algunos poetas sitúan el paraíso en la región de la infancia.

Albacete, nueve poetas. Selección y prólogo de José Manuel Martínez Cano. Ediciones de la Diputación de Albacete, Albacete, 1991, 205 páginas

Toda antología —del griego *anthos*, flor; y *legein*, escoger— es doblemente subjetiva: se elige primero a un autor y luego se escoge entre sus poemas. Pese a las racionalizaciones justificativas del antólogo, ambas selecciones se basan en su estimativa, facultad de apreciar algo, que a su vez descansa en el gusto personal —facultad de sentir lo bello, según los clásicos— y que en realidad es un sistema de preferencias regido por el agrado o el desagrado.

José Manuel Martínez Cano, tal vez por su condición de poeta, no cae en las funambulescas justificaciones que suelen esgrimir los profesores universitarios y opta por la pura y dura fundamentación mítica: nueve poetas, «número tomado premeditadamente de la ya celebérrima antología *Nueve Novísimos Poetas Españoles* aparecida en 1970, de José María de Castellet...», es decir, el número áureo o la ritualización de una nueva sensibilidad, la generación del setenta, discutible grupo que ha llevado a curiosas clasificaciones por derivación como la de Marcos Ricardo Barnatán, en novísimos, neonovísimos y posnovísimos. Sin embargo, parecería que elevar a escuela estética meros adjetivos temporales resulta un ejercicio escasamente riguroso, apenas si periodismo apresurado de fatalidades cronológicas: los cambios de sensibilidad que suponen representar las corrientes literarias cuajan en obras personales desarrolladas y complejas. Lo demás es ruido confuso de una mercadotecnia menesterosa.

De todos modos, la presente antología, libre de pretensiones exhaustivas o reivindicadoras, reúne a un sólido conjunto de poetas cuyo principal nexo es su lugar de nacimiento que no de formación o residencia habitual, con voces personales y decididas: Antonio Martínez Sarrión, José Manuel Martínez Cano, Andrés Gómez Flores, Amador Palacios, Candelario Gómez Flores, Juan Carlos Marset, Ángel Antonio Herrera, Juan Carlos Gea y Luis Martínez Falero, poetas nacidos en un lapso de veintiséis años, desde 1939 a 1965, según la discutible teoría de las generaciones: tres generaciones. Pero con un alto grado de intensidad poética. Como propone el prólogo para adentrarse en la lectura: «confabúlate con el autor que mejores celadas tienda a las metáforas». Será una agradable experiencia.

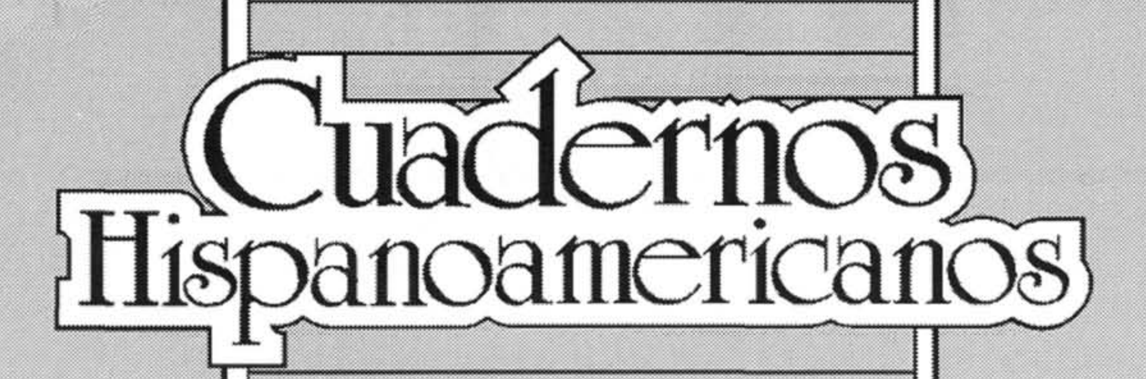
José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas 1990. Donoan y otros. Editorial Anthropos, Barcelona, 1991, 143 páginas

Con el apoyo de la Dirección General del Libro y Bibliotecas, aparece este volumen que reúne una introducción, seis trabajos de diferentes autores, una cronología y una bibliografía básica sobre la obra del poeta José Hierro, con el propoósito de acercar al público no especializado un análisis crítico de su poesía.

La presencia de la obra de José Hierro se agiganta con el transcurso del tiempo. Poeta concisamente descarnado y personalísimo, de un rigor sin desfallecimientos, su poesía se proyecta más allá de modas, manifiestos y generaciones como un hito deslumbrador de la complejidad inagotable de la sencillez. Heredero, según propia confesión, de los *Versos Humanos* de Gerardo Diego, profundizó hasta la esencialidad poética la propuesta literaria de su maestro y ha construido una obra donde humanidad no es un sustantivo sino una conmovedora presencia.

Los seis trabajos de diferentes autores que componen este libro estructuran un pequeño caleidoscopio de aproximaciones a José Hierro, que unifica una admirada simpatía y un antiguo y continuado deleite en la frecuentación de su obra: desde la evocación emotiva de un lector apasionadamente agradecido, Félix Grande, a los apuntes para una biografía entrañablemente compartida de Aurelio García Cantalapiedra. Desde la teorización de Ego y Populus que termina definiendo la poesía de José Hierro como un «yo ubicado» de Pedro J. de la Peña, hasta el análisis de Susana Cavallo sobre el lenguaje, versificación y sutilezas literarias en la canción amorosa de José Hierro a quien empareja con Robert Frost. Y desde la exégesis de la «Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven» considerada como un momento de integración del reportaje y las alucinaciones de Pilar Palomo, hasta la detallada interpretación de «Alucinación en Salamanca» como definición de la poesía que intenta salvar el vacío de la eternidad o de la vida humana que para José Hierro es casi lo mismo: el desasosiego según denominación de Pessoa.

José Alberto Santiago



BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. .... se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete
a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199..

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de "Los Complementarios")	7.000	
	Ejemplar suelto	650	
		Correo ordinario $USA	*Correo aéreo $USA*
Europa	Un año	80	120
	Ejemplar suelto	6,5	9
Iberoamérica	Un año	70	130
	Ejemplar suelto	6,5	11
USA	Un año	75	140
	Ejemplar suelto	7	12
Asia	Un año	85	190
	Ejemplar suelto	8	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



650 pts.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA





El número 517/519, correspondiente a los meses de julio/septiembre, estará dedicado a

De la dictadura a la democracia: La cultura argentina actual.

Se examinan los panoramas de los distintos campos culturales argentinos, desde 1976 a la actualidad, la dictadura militar (1976-1983) y la restauración democrática (1983 hasta hoy). El pensamiento político, la filosofía, la narrativa, la poesía, el teatro, el cine, las artes visuales, la arquitectura, el urbanismo, el periodismo, la televisión, el humor gráfico, el psicoanálisis, son algunos de los incisos abordados en el mencionado monográfico, que se completa, además, con una serie de testimonios personales debidos a escritores que vivieron la experiencia de estos años en el país de origen o en la emigración, así como una sección de documentos que complementan los panoramas enumerados.